Teoría del ensayo y de los géneros ensayísticos

Pedro Aullón de Haro

serie
investigación



EDICIONES
COMPLUTENSE

Teoría del ensayo
y de los géneros ensayísticos

Teoría del ensayo y de los géneros ensayísticos

Pedro Aullón de Haro



EDICIONES COMPLUTENSE

PRIMERA EDICIÓN: NOVIEMBRE 2019

Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
http://www.ucm.es/ediciones-complutense

ISBN (PDF): 978-84-669-3667-5

Diseño de cubiertas de la colección
Ken

Impresión
Solana e Hijos Artes Gráficas
C/ San Alfonso, 26
28917 La Fortuna (Madrid)

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Printed in Spain

Sumario

II. TEORÍA DE LOS GÉNEROS ENSAYÍSTICOS

III. IDEA ESTÉTICA Y POÉTICA DEL ENSAYO

Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *Ensayos*. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón empleo en ella mi discernimiento, sondeando el vado de muy lejos; luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla. El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración. A veces imagino dar cuerpo a un asunto baladí e insignificante, buscando en qué apoyarlo y consolidarlo; otras, mis reflexiones pasan a un asunto noble y discutido en que nada nuevo puede hallarse, puesto que el camino está tan trillado, que no hay más recurso que seguir la pista que otros recorrieron. En los primeros el juicio se encuentra como a sus anchas, escoge el camino que mejor se le antoja, y entre mil senderos delibera que éste o aquél son los más convenientes. Elijo de preferencia el primer argumento; todos para mí son igualmente buenos, y nunca formo el designio de agotar los asuntos, pues ninguno se ofrece por entero a mi consideración: no declaran otro tanto los que nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien carices que cada una ofrece, escojo uno, ya para acariciarlo solamente, ya para desflorarlo, a veces hasta penetrar hasta la médula; reflexiono sobre las cosas, no con amplitud, sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces tiendo a examinarlas por el lado más inusitado que ofrecen. Aventuraríame a tratar a fondo de alguna materia si me conociera menos y tuviera una idea errónea de mi valer. Desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no estoy obligado a ser perfecto ni a concentrarme en una sola materia; varío cuando bien me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual, que es la ignorancia.

Montaigne

La poesía recibe del destino su perfil, su forma; la forma aparece en ella siempre y sólo como destino; en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino.

Lukács

Estas *Meditaciones*, exentas de erudición –aun en el buen sentido que pudiera dejarse a la palabra–, van empujadas por filosóficos deseos. Sin embargo, yo agradecería al lector que no entrara en su lectura con demasiadas exigencias. No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita. Para el escritor huy una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados. Aun los libros de intención exclusivamente científica comienzan a escribirse en estilo menos didáctico y de remediavagos; se suprime en lo posible las notas al pie, y el rígido aparato mecánico de la prueba es disuelto en una elocución más orgánica, movida y personal.
Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error.
En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico; no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos, aun cuando fueren hermanos enemigos. Pretexto y llamamiento a una amplia colaboración ideológica sobre los temas nacionales, nada más.

Ortega y Gasset

El ensayo es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología…

Adorno

INTRODUCCIÓN

1. Introducción sobre asuntos contemporáneos y a este volumen

1

El presente libro consta de tres partes: teoría del Ensayo, teoría de los Géneros Ensayísticos y, en último lugar, un examen y reconstrucción de la idea estética y literaria de Ensayo, que es el centro del argumento moderno aunque incomprensible sin las tendencias de su entorno, reconocibles desde tiempos originarios. Las dos primeras partes forman una teoría de géneros pero, al igual que la tercera, atañen a una historia del pensamiento y las ideas. En su conjunto, me propongo delinear la *tendencia ensayística*, la más desatendida de las grandes corrientes literarias, así como centrar una determinación eficiente del *saber del Ensayo*. Todo ello hará evidente entre otras cosas lo que podríamos denominar, en líneas generales, *literatura reflexiva* y, en materia de teoría de los géneros literarios, *imprescindibilidad mutua de las partes y el todo*. Añado en Apéndice una breve síntesis del pensamiento idealista alemán acerca de los géneros literarios, es decir del segundo gran momento, tras la antigüedad clásica, de la teoría de los géneros literarios, que conviene tener presente cuando menos en virtud del contexto moderno que crea y antecede a la teoría poética del Ensayo, que abre con radicalidad otro horizonte. Daré razón de todo ello al final de este epígrafe.

La nuestra es, pues, una investigación teórica y crítica acerca de los 'géneros de la literatura' y de un 'concepto activo' de ésta. La importante cuestión del género literario es a mi juicio un asunto de fenomenología literaria que deviene metodológico e incluso pura epistemología. El género no puede ser un concepto

inmutable ni un instrumento omnímodo respecto de su correlato real o en el marco de una doctrina dogmática, pero sí es una interpretación de la realidad y en consecuencia una realidad del pensamiento, forma parte de la historia de las ideas estéticas y, concebido como teoría crítica y dialéctica, representa un aspecto irrenunciable del conocimiento de la literatura y las artes, de la concepción de su mundo de existencia y del ser humano. El peligro es confundir los planos del método, sus grados de transcendencia o desconocer los resortes de la realidad efectiva a partir de la cual dialécticamente aquél se funda.

Las tres partes de nuestra investigación permiten lectura autónoma y mantienen, como no podía ser de otro modo, lugares de recurrencia, toda vez que se trata de aspectos de un mismo objeto en el ámbito que configura su serie y un mismo curso de pensamiento acerca de dicho objeto. Todas las partes intentan, de diferente manera pero en rigurosa ética filológica, asumir o interpretar el pensamiento precedente, pero a un tiempo tienen como fin crear una teoría propia con todas sus consecuencias y, por tanto, relativa al centro del pensamiento sobre la literatura. Este programa teórico, así como el entorno de problemas que suscita, exige ciertos preliminares, atinentes tanto al sentido general como a la circunstancia actual y, de otra parte, los pormenores del cometido que nos compete. De cumplirse debidamente todo ello, pienso que podríase hablar con pleno sentido de *ideación*, la Ideación del Ensayo y la Tendencia Ensayística.

El término Ensayo, como es bien sabido, quedó de manera estable asignado a su denominación de género literario a fines del siglo XVI, por obra de Michel de Montaigne y Francis Bacon, acrisolando y otorgando así entidad más que nominal a cierto aspecto esencialista dentro de una cuantiosa y prolongada tradición de base grecolatina respecto de la cual designa un estadio modernizado. Ello se llevó a cabo, y tuvo éxito, en ausencia de un cuerpo de doctrina. Pero esto también aconteció con la novela, si bien no cabe omitir el hecho de que este género dispuso en todo momento de la analogía estable de la teoría aristotélica de la fábula de la tragedia, ya originalmente analogizada por el propio Aristóteles respecto de la fábula de la épica. En cualquier caso, aquello que hemos denominado *tendencia ensayística*, identifica una tradición antiguamente didascálica y de arraigo clásico a la cual otorgó nueva individuación la expresividad del Barroco, después sometida a restricción por el finalismo clasicista de la eficacia crítica de una Ilustración que oscila entre poética de la clasicidad y estética moderna, pero ya establecida en un hábitat intelectual que favorecía el nuevo modo del debate de ideas y, por tanto, adecuado al fomento de actitudes inherentes al mundo del Ensayo. Cabría de-

cir que la dualidad barroco/ilustración traza un régimen plural de posibilidad para las formas de la tendencia ensayística característicamente moderna.

Como subrayaremos en su momento, tanto histórica como teóricamente, la tendencia ensayística describe dos realizaciones: antigua, es decir clasicista o didascálica, y moderna, esto es libremente reflexiva. Las cuales a veces se entrecruzan. Y el Ensayo, evidentemente, no determina un género aislado sino la cristalización esencialista de una posibilidad culminante dentro de una tendencia mucho más general, la que denominamos 'ensayística', como una literatura de conciencia? Esto es muy importante entenderlo y con el necesario rigor, pues su omisión ha inducido con demasiada frecuencia a graves confusiones.

Por su parte, el marbete Géneros Ensayísticos es de establecimiento reciente, pudiéndose interpretar esta circunstancia como muestra significativa de una gran deficiencia crítica e historiográfica. Si aquel término, Ensayo, responde terminológicamente a un nominalismo de ideación natural, este marbete último obedece a criterios metodológicos propios de la ciencia literaria cuya aplicación viene exigida por la realidad de las producciones literarias y su movimiento histórico. Durante las últimas tres décadas he promovido Géneros Ensayísticos como la designación de más pertinencia por capaz de globalizar de manera directa y eficiente todas las realizaciones de su serie sin ninguna dificultad terminológica. No existe otra posibilidad mejor y naturalizable de entre las que ofrece el léxico disponible, tanto en español como en general en las lenguas de nuestro ámbito occidental, lo cual redunda decisivamente en la conveniencia de la adopción de ese término[1]. En su lugar pertinente se dará razón de la cuestión asiática, tanto en sentido general como de conceptualización concreta.

El ámbito de los géneros literarios presenta desde luego muy características dificultades, pero en el fondo no son sino aquellas relativas a toda consideración de la Literatura comprehensivamente entendida. Es decir, toda consideración específica de los géneros literarios ha de afrontar simultáneamente una doble condición, teórica e histórica, exigida por la naturaleza diacrónica del objeto, y con un añadido, pues no sólo se trata del estado de evolución desde el cual nos pronunciamos sino del necesario entendimiento de cómo

[1] En realidad sólo existe la pequeña dificultad de que como adjetivo de Ensayo el término 'ensayístico' exige una cierta atención para su adecuado uso, cosa que por otra parte viene a redundar en una más exigente y consciente utilización de la palabra. En cualquier caso, 'ensayístico' es término con un alto grado de asentamiento durante el siglo XX que el siglo XXI no ha hecho sino incrementar con expansión y solidez extraordinarias en todas las lenguas europeas y el español de América.

se haya accedido a dicho estado, el movimiento histórico. Según detalladamente consideraremos más adelante y con varias matizaciones, el hecho dado consiste en que la determinación de la completa serie literaria de los Géneros Ensayísticos convoca la evidencia bien conocida de esa otra serie literaria de los Géneros Poéticos o artísticos, la tríada de lírica, narrativa y dramática. La casi exclusividad teórica largamente mantenida de esta última determinación triádica relegaba a un plano no decisorio el "resto" literario, sobre todo en virtud de las sostenidas deficiencias de gran parte de la historiografía literaria contemporánea. Al amparo de ese estado de cosas acudía por otra parte una dicotomía apenas formulada pero implícita en la distinción de Filosofía y Literatura en tanto doble opción de Pensamiento y Arte, por lo demás en contradicción con el propio esquema historiográfico que a ese Arte literario comúnmente acompañaba: Oratoria, Didáctica e Historiografía. (Otro tanto, relativamente, venía a suceder con la distinción de Ciencia y Filosofía, al menos hasta tiempos de la escuela hegeliana, cuando la nueva epistemología de orientación positivista puso de manifiesto un fenómeno de no convergencia, a diferencia de lo esperado o deseado por Hegel). Queden aparte las prácticas o usos de manual y las discusiones de cierta crítica que, aun por omisión a veces, ha contribuido a la pervivencia de un muy deficiente estado de cosas, consecuencia de carecer de un argumento o imagen del todo.

La necesaria dualidad, teórica y práctica, para la época moderna o contemporánea de dos series o clases de géneros literarios, esto es Géneros Poéticos y Géneros Ensayísticos, no es más que el reconocimiento de un binarismo ya técnicamente determinado de forma precisa y madura por Hegel en las *Lecciones de Estética*, binarismo situado por éste en su justo lugar de fundamento y, evidentemente, después no elaborado por él sino en el primero de sus términos, 'géneros poéticos', no en el segundo, 'géneros prosaicos', que habría de corresponder principalmente a los tiempos futuros[2]. Se trataría, pues, y dicho ahora en términos ajenos al proyecto del sistema hegeliano, de una doble tendencia, artística y ensayística, según se dirija con preferencia a la expresión de representaciones internas de la persona o a la expresión de exposiciones de relación externa, de conexión racional si se enuncia en término hegeliano. El esquema binario es el que naturalmente corresponde a la vida y en realidad no podía ser de otro modo tratándose de la decisión fundamental del ser humano en tanto ser que habla. Todo ello, en términos de posición

[2] Esto lo hice notar en 1992, en *Teoría del Ensayo* (p. 102) como puede verse en la primera parte del presente volumen (p. 123-124).

moderna, estatuye una amplificación del horizonte histórico y en consecuencia un grado de reinterpretación desde la nueva totalidad. Los binarismos naturales (así día/noche – verano/invierno) además se cruzan y proyectan en la circularidad tanto de la vida como del sentir humanos (→ luz/oscuridad – calor/frío – amor/odio) y sus dimensiones, al igual que las dos tendencias psicoantropológicas explicadas en la *Poética* aristotélica sobre las acciones humanas, o los dos modos del espíritu argumentados por Friedrich Schiller, irresueltos en el Estagirita pero excepcionalmente formulados por el de Weimar[3]. Evidentemente, el 'dos' establece la relación pitagórica básica del conflicto o la dialéctica como condición del tercero subsecuente, cuya entidad es la síntesis adecuada como encuentro; o de otra manera, la procreación animal y humana, al igual, volviendo a la proyección intelectual, que al dos dialéctico de las primera y segunda *Critica* kantianas corresponde el encuentro o resolución como tercera *Crítica*. A la amplia extensión e intensidad humana de una Historia larga corresponde un binarismo literario cuya bilateralidad requiere en ambos casos su tercero como plenitud de la tríada. Es aquello que Hegel concluyó formalmente mediante su teoría culminante de los géneros poéticos en la tercera forma de la idea o síntesis del género dramático, y que el poshegeliano Eduard von Hartmann condujo a orden cuaternario en tanto ternario superado en arte total. En ese sentido, tomado en su aspecto global, el Ensayo define a su vez la síntesis como tercero de dos tendencias ensayísticas previas y que le acompañan, una a cada lado por así decir: una tendencia de preferencia o mayor inclinación poética y otra de preferencia o mayor inclinación teórica o científica. Ellas tres forman en su totalidad la expresión de la tendencia ensayística que constituye la 'literatura reflexiva'.

3 Es de recordar que Aristóteles (*Poética*, 1448b) sí crea dos resoluciones internas y evolutivas, por tanto de algún modo dialécticas, en cada transcurso del par que justamente se resuelve en tragedia y comedia (himno – épica / verso satírico o yambo – Margites). Lo que no proyecta el Estagirita, en semejante régimen, es la posterior relación de ambas resoluciones entre sí, diríase ya culminadas en su tiempo, y toda vez que se presentan determinadas como par jerarquizado de género elevado (tragedia) y género inferior (comedia). Quizás sea todavía necesario insistir en que éste es el centro de la teoría aristotélica de los géneros, mientras que la discriminación de modos del discurso, que proviene de Platón (*La República*) y Aristóteles meramente reasume, no es una teoría de los géneros sino una discriminación de los modos discursivos variablemente subsumibles e instrumentalizados en aquéllos. A partir de esta base clara, y también problemática como es bien sabido respecto de la futura consideración de la lírica como género, la crítica formal contemporánea ha enredado progresivamente por su cuenta con resultados a mi juicio muy poco satisfactorios. Los géneros constituyen una suerte de esencialismo "natural" relativo al carácter y el ánimo, la expresión y el lenguaje, la existencia del ser humano y el mundo histórico por principio inaccesible a una crítica estructural-formalista.

Con el transcurso de los años se ha hecho cada vez más evidente la gran paradoja de cómo una época regida por la creciente velocidad de las comunicaciones y la difusión de los medios culturales ha dado muestras de extraordinaria lentitud a la hora de entender y asumir que la tendencia ensayística, es decir el Ensayo y los Géneros Ensayísticos en general, han transformado realmente la faz de la Literatura, pasando de desempeñar en la realidad y en el saber establecido una función subsidiaria a determinar más bien la entidad dominante que señala el criterio o el nuevo régimen del conjunto. A vista de nuestro tiempo, acaso ya no resulte tan paradójico observar que un siglo XX afecto a toda novedad por la novedad, de tener presente que lo nuevo por lo nuevo identifica con precisión el principio de muerte, no haya podido identificar en qué consistía la verdadera innovación literaria representada por el Ensayo.

En realidad, como he explicado en otras ocasiones, la época moderna sólo ha producido dos géneros literarios en sentido fuerte, por este orden de importancia, Ensayo y Poema en Prosa. El proceso de la Vanguardia histórica, y la subsiguiente Neovanguardia, vino a constituir *de facto* un final, la cara justamente del final hegeliano del arte, una decisión, dialéctica, genésica si se quiere, que sitúa mediante la claridad de los extremos la evidencia de una forma de ser, o mejor dicho un aspecto del aparecer en tanto puedan existir o existen otros modos de lo que aparece. Es decir, la cuestión ontológica de la desintegración del arte verbal vanguardista presuponía, en sano juicio, no la aniquilación del arte verbal humano conocido, que sería tanto como decir el derrumbamiento de la humanidad, puesto que aquél define a ésta, sino el final de un camino experimental europeo estrictamente solidario con el infernal proceso de revolución y bélico emprendido como fórmula de progreso social y humano que efectivamente culmina en el régimen estalinista y en la Segunda Guerra Mundial. La cuestión ontológica literaria estaba ya replanteada y en otros términos, en otro lugar. Y no se trataba, no lo podía ser por principio, de una aparición inopinada, ni tampoco de una mera suma de cosas, sino propiamente de un arduo trabajo general y en el centro, en la raíz binaria como pudimos ver. Volveremos sobre ello. Pero quede constancia de que en todo esto ha existido una permanente incapacidad académica, tanto en retaguardia como en vanguardia, por subrayarlo de algún modo y quizás nunca mejor dicho.

Al publicar en 1992 la ya referida *Teoría del Ensayo* a fin de dar razón de los principios técnicos del género y su efectiva constitución de discurso, es decir el único modo de acceder a su discriminación y especificidad retóri-

ca, hube de explicitar un argumento integrador capaz de reconocer el sentido del mismo dentro del marco o régimen de la completa serie que denomino Géneros Ensayísticos, y a su vez esta serie respecto de aquella otra representada por la triada de los géneros literarios artísticos, ambas, una y otra series, formantes de un *continuum,* el todo de la literatura conceptualmente reconstruido y denominado 'sistema global de géneros'. Esto necesariamente había de ser así pues se trata de una propuesta teórica, ya entonces definida por completo en su base, no encaminada a una contribución parcial sino a una concepción estética y literaria holística y esencialista que en consecuencia exigía por principio una interpretación global de la literatura y sus clases y por ello mismo se asumía también empírica. Algún elemento especificativo añadiremos en capítulos sucesivos a la raíz de este argumento. En cualquier caso, la imprescindible articulación del todo y las partes para dicho argumento requería no sólo de una constitución general de la literatura lógica o dialécticamente fundada, sino de un conocimiento efectivo del objeto en cuestión. No se trata del completo examen y descripción pieza por pieza de todos y cada uno de los elementos de dichas partes sino de las imprescindibles o principales determinables.

He de decir que transcurridos los años, y añadidas por mi parte posteriores y diversas contribuciones a la materia, he podido comprobar de nuevo que ese específico y necesario paso subsiguiente destinado a la culminación por examen de prueba y reordenación categorial de piezas y partes, imprescindible al propósito de llevar a término la plena entidad del sistema de géneros, y para ello de los Géneros Ensayísticos en sus partes y como un todo, continuaba sin resolver. Es decir, cada una de esas partes y piezas principales, y por tanto el conjunto de los Géneros Ensayísticos como tal, son elementos que a fecha de hoy, por raro que pueda parecer, permanecen a falta de ser seleccionados y articuladamente descritos, determinados, categorizados como formantes de una misma tendencia y serie, serie ensayística. Esto es lo que ahora, pasado un cuarto de siglo, cumplo con el presente libro, realizándolo de manera breve, o lo más breve posible, y contigua a aquella primera parte o *Teoría del Ensayo*, que se mantiene y reimprime idéntica, reconociendo pues su fecha y argumento. Entenderá el lector, y a estas alturas, que aquello que nos interesa es la exposición justificada y lo más estricta posible de la idea y sus correlatos empíricos, las ejecuciones de un transcurso literario de la continuidad y la discontinuidad, la culminación de un argumento del cual he de decir, hasta donde he podido comprobar, que al menos en parte no ha sido bien comprendido.

Según se desprende de lo hasta aquí argumentado, es urgente situar en su pleno sentido la gran cuestión literaria moderna, la ontológica, que es a mi juicio y a todas luces la del Ensayo, pero necesaria y articuladamente junto a la serie completa de los Ensayísticos, sometiendo a examen su propia lógica interna, la lógica general de la tendencia, sin lo cual el conjunto nunca podría adquirir pleno sentido. De otro modo, sencillamente es que no se entendería el problema. Actualmente, ya casi a toro pasado, como suele suceder, algunos podrán decir que en algo significativo se atendió a este asunto del Ensayo e incluso elementos de su serie relativos a subrayables problemas de género; que recientemente se han producido trabajos académicos que tratan acerca de ello…; ahora bien, obsérvese caso y fecha, enumérense las obras y sus conceptos, sus cualidades y, sobre todo, aportaciones, en fin la dedicación efectiva que se ha dispensado a los importantes argumentos concernidos, al sentido completo o la entidad del conjunto y podrá comprobarse la muy exigua atención prestada a un asunto de tanta magnitud. En la marcha de los acontecimientos, y puedo decir que así lo he reiterado de manera incansable durante largo tiempo, se hallan sobre todo tres incitaciones extraordinarias, la de un joven Lukács neoplatónico, la de Ortega y la muy posterior del maduro Adorno, todas ellas genialmente en abierta dialéctica con la relación de continuidad / discontinuidad de géneros y una comprensión penetrante de sus entidades. Pero de estas incitaciones cabe decir que fueron lanzadas por sus autores, desde su disparidad filosófica, hacia un centro y, en cualquie caso, sobre un problema hasta entonces no afrontado del Ensayo como 'estilo' y 'forma' de ser, y como 'crítica'. Pero ello exigía inmediatamente un replanteamiento de la ciencia literaria y en su centro que no tuvo lugar en tanto centro de una esfera mucho mayor que la mera crítica entretenida o divulgativa de que fue objeto el texto de Ortega, o no digamos de la profunda clave lukacsiana, hasta ahora incomprendida. Esto respecto de la ciencia literaria, y respecto de un eje esencial e históricamente definido por un universo que presenta a los ojos.

Ahora bien, si esas Poéticas sobre el centro de la cuestión no han sido examinadas y en consecuencia rentabilizadas en toda su posibilidad teórica y exigencia, lo grave es que ni el sentido filológico ni la mera lógica referida a las obras hayan venido a hacer gran acto de presencia. Incluso el formalismo, sus prolongaciones, volviendo a las andadas ha llegado en su nueva etapa a proponer la salvación del Ensayo (o quizás más bien de sí mismo) ampliando el antiguo y tradicional sistema de la tríada con un cuarto género. Esto, naturalmente, suscita la pregunta primera de si no habríamos de numerar todos los demás géneros disponibles de la serie, de si hemos de preguntarnos, ya

acrecentada la triada, acerca de la posibilidad de que el 'refrán' popular pudiera establecer junto al culto 'aforismo' u otros el quinto género, o el cuarto, o el cero, o en bloque los 'proverbiales', o si el 'libro de viaje' no habría de ser el sexto, o bien la amplísima 'historiografía'…. Es decir, se pretende que un cuarto género sobrevenido, cuarto poder sin más, desprovisto de base alguna, ni binaria, ni dialéctica o de cualquiera otra capacidad resolutiva, por superación se adhiera a la dialéctica pitagórica del tres, la triada artística, conduciéndola a formulismo cuaternario enajenado, acaso a la fórmula natural de las cuatro estaciones, bajo omisión de que ahí se trata de un reduplicado orden binario cuya sucesividad circular se reencuentra en dos diferentes transiciones; o acaso a la analogía de los cuatro puntos cardinales, sin cabeza, sin centro, en novedosa dialéctica… O sea, un cuarto género sindicalizado, agregado a la triada artística y de algún modo asumido por encima de la compleja realidad de su extensísimo entorno propio y existencia.

Las grandes ideaciones sobre el Ensayo, las referidas de Lukács, Ortega y la posterior de Adorno, nótese que localizan los comienzos de primera y segunda mitad del siglo XX, ambas posiciones cronológicas, anterior y posterior a las guerras mundiales, casi como obra de poetólogos 'a la aristotélica', o pensadores *ex nihilo*, si así se pudiera decir, sobre todo el primero de ellos. Actualmente, esas poéticas alemanas sobre el Ensayo ya se dirían familiares, pero esto no quiere decir intelectualmente discernidas, ni mucho menos, cosa que más adelante se podrá comprobar, en su dimensión penetrante y apertura extensa de horizonte. La ciencia literaria hizo caso omiso en su día, o sencillamente no entendió el asunto, se acogió a la inercia o a la peor rutina filológica y efectuó por lo común una lectura ineficiente que se ha perpetuado conduciendo a confusión con excesiva frecuencia. Si la confusión no es moneda extraña en los estudios sobre la Poética y la Estética modernas, no por ello deja de ser fenómeno necesario de constatar para la ocasión específica que nos trae. En más de una ocasión he subrayado la fecha, 1911, del texto de Lukács, su neoplatonismo de base, hasta donde yo sé por completo desconocido, y cómo el caso del texto de Adorno, de 1958, precisamente vino a coincidir con el lamentable y celebrado Jakobson de *Linguistic and Poetics*, es decir la más honesta inteligencia crítica junto a una epistemología artera que triunfaba groseramente en Occidente. Azares del destino. Pero sucede que, hasta donde yo sé, en lo referente a Géneros Ensayísticos, o a su común tendencia, en ningún momento se ha llegado a advertir de la necesidad de indagar sobre inevitables aspectos directrices o de intentar la discriminación de su conjunto, o de cómo es inviable la asunción parcialista de géneros aislados dentro de una

misma serie, partes ajenas a sus contiguas, a su vez desprovistas de relación significativa más allá de lo aleatorio. Es decir, que a todo aquello aceptado como perfecto sistema y dialéctica en la esfera tradicional de la tríada de los géneros literarios artísticos de narrativa, lírica y dramática, en lo que se refiere a los géneros literarios ensayísticos nada correspondería pues en nada se les contemplaba más allá de un atomismo ajeno a cualquier argumento de sentido. De esta manera veníase a establecer un estado de cosas regresivo por incapaz de avanzar siquiera a partir de las determinaciones mejor perfiladas de la ensayística con posterioridad al Renacimiento y en particular del siglo XIX. Lo cierto es que el escenario de la Filología y las Ciencias humanas durante la segunda mitad del siglo XX se ha visto comprometido por dos hechos de distinta naturaleza y perdurabilidad, aunque paralelos y complementarios a su modo, los cuales han determinado su devenir: la implantación estructural-formalista, actualmente ya fenecida, cuya consecuencia profunda aún está por evaluar en su compleja dimensión conceptual, pedagógica y psicológica; y un sociologismo extensivo y compensatorio, al modo de la distribución del trabajo, hoy dominante y sujeto a sus propias leyes de transformación y pervivencia y, por lo demás, progresivamente vinculado a la ‘corrección política’ y las nuevas ideologizaciones especial y asombrosamente representadas por unos llamados ‘estudios culturales’ ajenos a la ciencia de la cultura.

El hecho, consiguientemente, es que la atención de la ciencia literaria en general, y en particular de la crítica seria y la académica, se aplicó denodadamente a toda metodología formalista (neoformalista, al igual que neovanguardista en lo que se refiere a la creación de literatura y arte), imponiéndose por norma que la adopción de esta metodología excluye cualquier otra cosa[4]. El resto, salvo excepciones, resultó historia literaria depauperada. Por su parte, la sociologización irrefrenable ha dado en suplantar o casi expulsar la denominación de ‘Ciencias humanas’, conduciendo éstas a una posición un tanto minimizada de ‘humanidades’ lindante con la cultura del ocio y los mencionados ‘estudios culturales’, para los que cualquier cosa vale sobre todo si es ajena al ‘logos’. Se había consumado, pues, en el centro de la escena el acontecimiento (o la decidida revitalización) de dos grandes fenómenos que atacaban en su fundamento y propio campo la constitución del Ensayo, esto es la entidad del sujeto ensayista, rasgo primordial en este género al igual que

[4] En lo que se refiere al Ensayo como género, y dado el generalizado retraso, el neoformalismo, más allá de los juegos barthesianos sobre la “escritura” y similares que inundaron una época de la crítica hasta acceder a mero papanatismo, ha tenido una reacción tardía, aplicándose a ello ya casi en situación extemporánea.

en el de la poesía, y la posible configuración de su discurso. Nótese que el estructural-formalismo significaba *de facto* la transformación del 'humanista' en 'científico' experimental, así como la deslocalización de todo género no netamente artístico, pues se enarboló un proyecto de cientificidad que fantaseaba "científicamente" nada menos que con descubrir la 'literariedad' o esencia del arte literario descomponiendo materialmente las palabras y su orden. Esta metafísica *malgré lui* se impuso como objeto científico-humanístico de desvarío durante buena parte del siglo XX, a partir de una simplista idea de 'forma' de manera incansable impuesta y académicamente reiterada hasta la saciedad[5]. Mientras, el sociologismo más invasivo, al suplantar el *logos* filológico y filosófico por un ente social, de final comprehensión ya estadística o ya política, arrinconó todo verdadero sujeto de ideación humanística dentro de un mundo regido por la ideologización mediática y finalmente incorporado con naturalidad a la comunicación electrónica. De ahí la pasmosa facilidad en la revitalización masiva del cliché o el estereotipo (no se olvide que técnicamente de invención política de tendencia totalitaria) y el establecimiento del "*a priori* cultural" como mecanismo estable de infundir creencias y subsiguiente intervención en el movimiento de la conducta social y de la opinión. Las técnicas de insuflar ese apriorismo han devenido, gracias a los medios de comunicación, fórmulas decisivas de "ingeniería social" de uso político a las que ni muchísimo menos se les ha prestado la atención requerida. A un tiempo, por otra parte, se difundía y hacía valer hasta el hartazgo un decostruccionismo estéril y depauperador de la sana inteligencia cultural. Y sobre esa base un pequeño paso más: la especie (por usar el término tradicional), de que la "sociedad de la información" ha devenido, como si por arte de magia, "sociedad del conocimiento".

Por desgracia, parte notable de la Filosofía profesional o académica transigió de hecho o por omisión, una vez casi desligada del tronco de las Ciencias humanas y de la cultura característicamente humanística. Ante tal estado de cosas y las nuevas seducciones de éxito social, ya superada la época de la contracultura, la Filosofía académica quedó enquistada en su propio discurso aislacionista o imbuida, primero, de materialismo o incluso de la vieja linearidad del progreso, posteriormente, de un sociologismo apriorístico desconocedor del orden del mundo por cuanto confundía con demasiada frecuencia la ideología, bien que implícita, con la realidad y pensaba que toda partida había

5 Efectué (2013) en *Escatología de la Crítica* un contextualizado y severo análisis de estos problemas.

de jugarse por principio en el campo propio, o sencillamente que no existía o pudiera existir otro diferente campo. Produce asombro, o sonrojo, el comprobar cómo el actual estadio filosófico, con demasiada frecuencia apremiado por tareas vacuas, no ha sido capaz de abordar dos de los más grandes asuntos a los que por principio debiera haber hecho frente: el problema del "*a priori* cultural o ideológico" y el cotejo de sí misma con la filosofía clásica de Asia. La filosofía académica, en convivencia con la ideología, no cayó en la cuenta de la existencia de Asia ni de la metodología comparatista. Todo sea dicho, la implantación generalizada de una desacralización y un relativismo que a todo alcanza menos a sí mismo, no podía dar en menos. Y ciertamente, así ha quedado establecido un mundo actual bastante inapropiado para la reflexión individual o libre, esto es para el Ensayo en sentido propio y como proyecto literario. O bien, visto desde otro ángulo, ha quedado establecido el espacio más apropiado para el desencadenamiento de su posible heroicidad.

En la actualidad, el mundo digital y de tendencia translaticia por globalizante, ha dado lugar a cierta transferencia del ensayismo o articulismo de opinión o de actualidad, sociopolítica o no, surgido en el siglo XIX y depurado o funcionalizado en el XX, hacia los nuevos medios de la red y sus consiguientes posibilidades. Se han difundido a un tiempo manifestaciones, por así decir, de estandarización de los géneros literarios breves en virtud de la facilidad comunicativa y de transmisión que propicia la brevedad textual extrema, es decir unidades y series de textos de muy reducida extensión. Junto a la proliferación del llamado microrrelato y la subsiguiente revitalización del aforismo, éste sí un género tradicional ensayístico y por tanto de no fácil tergiversación a ojos del lector relativamente formado, la expansión del medio electrónico y sus redes de comunicación mediante modalidades maleables o maleadas de discurso han dado acceso a prefiguraciones "ensayísticas" o que en ocasiones se autorreconocen o presentan como tales. A todo ello ha acompañado la divulgación de una serie de tópicos, en origen buena parte de ellos no infundados pero con demasiada frecuencia erróneos por disfunción, pretendidamente adecuables a la nueva circunstancia, aunque no sólo, de un posible ensayismo en la red, un ensayismo particularmente localizado en portales digitales o blogs. La tópica en cuestión, y hay que insistir en que no únicamente relativa a la red digital, refiere términos del tipo de 'escritura del yo', 'subjetivismo', 'brevedad', 'hibridismo', 'fragmentarismo', 'nomadismo', 'situarse en los márgenes', 'merodear', 'inmediatez', 'inestabilidad' y similares. Ahora bien, si se intenta establecer la *posición* y la *actitud*, así como el *valor*, del ensayismo de blog, se hará visible de inmediato la per-

sistente contradicción desencadenada, al menos para quienes entiendan que la *reflexión*, conducente a ideas, vislumbres y pensamiento, es algo que se encuentra en el núcleo no prescindible del Ensayo. La productiva matización que las condiciones del soporte y medio de transmisión digital pueden incorporar al género penden de un hilo cuya oscilación entre la expresividad efímera de una subjetividad de la inmediatez, una inmediatez directa o difusa, y la posición reflexiva que nace de una actitud por principio fundada en el rigor del idear y el comprender, el interpretar y el descubrir, es insostenible. Se trata de una contradicción de base pragmática que con demasiada frecuencia es capaz de confundir nada menos que ligereza o superación de ciertas convenciones con la fuerza o la capacidad de penetración y el subsiguiente valor del juicio. La subjetividad es la libertad del ensayista no como cualquier cosa sino como responsabilidad y rigor de la autoconciencia de sí mismo y ante el mundo. La supuesta espontaneidad ensayística no se funda sino en el denodado trabajo de la palabra y el sutil valor del pensamiento. La reflexión no cabe pertenezca, o al menos con cierta continuidad y sentido, a una inestabilidad anarquizante o volátil exigida o infundida al sujeto por el medio instrumental electrónico y el entorno pragmático de que éste se vale o en el cual preferentemente se desenvuelve. La reflexión propiamente dicha pertenece a la facultad del sujeto y la intensidad y versatilidad con que éste sea capaz de afrontar sus objetos mediante la palabra. Tampoco se trata de la búsqueda de un arabesco intelectual.

Un *ethos* metodológico muchísimo menos problemático para la tendencia ensayística que el de blog, es el correspondiente a la cinematografía, también extendida al formato en soporte breve de vídeo. La maduración ensayística había de llegar a la más joven de las artes modernas y su consecuencia evidente se encuentra en el serio tratamiento del ‘ensayo fílmico’, es decir el ‘filme-ensayo’ en el marco de un cine de pensamiento o cine reflexivo que, probablemente con buen criterio terminológico a veces queda englobado mediante la denominación de ‘ensayo audiovisual’[6]. Naturalmente, tanto el exa-

6 Evidentemente, el cine documental y el documental didáctico definen los límites de ejecución del ensayo fílmico. El filme-ensayo es por principio un género cinematográfico reflexivo y no ficcional (Pérez Bowie 2008, 137-139). Ha explicado con precisión J. M. Català (2005, 144) que el filme-ensayo “reflexiona por medio de imágenes (…): no se trata de reflexionar y luego ilustrar la reflexión con imágenes (…), ni de captar imágenes y luego reflexionar sobre ellas…”. Después ha desarrollado Català (2014) esta materia. Por otra parte, la terminología “ensayística” se ha extendido al soporte del vídeo y sus géneros (‘vídeo-ensayo’…), haciendo ver la pertinencia del término globalizador ‘ensayo audiovisual’. Véase asimismo la compilción reciente de Alter y Corrigan (2017).

men crítico como la formulación poetológica habrá de conducir a una adecuada y rigurosa interpretación de los Géneros Ensayísticos cinematográficos. (Está por explorar esta dimensión en otras artes, pero no es aquí ocasión de entrar en ello).

Existe de otra parte, y no se debe dejar de mencionar ahora, una consabida práctica académica o escolar consistente en el uso del ejercicio de “trabajo” o “ensayo” y del ejercicio de “comentario de texto”. Este último constituye un verdadero y muy problemático género ensayístico del cual en su momento nos habremos de ocupar con la atención debida (II.7). El “trabajo” o “ensayo”, con este último nombre utilizado sobre todo en el mundo anglosajón y sus zonas de influencia, responde a protocolos pedagógicos que oscilan entre el uso de los rudimentos de la investigación académica, la técnica de la reseña y la posibilidad más libre de que el estudiante intente con preferencia expresar la propia opinión o reflexión, usualmente a propósito de la lectura de una obra literaria. De estas opciones, que naturalmente pueden ofrecerse en forma combinada, la tercera es aquella que se aproxima con mucha mayor propiedad a la práctica pedagógica del Ensayo. Las disciplinas de la Comunicación y la Didáctica se han introducido recientemente en estos usos y en consecuencia los han incorporado a su horizonte bibliográfico. A veces no se cae en la cuenta de que el problema sobrevenido radica en el abandono durante el pasado siglo del estudio de la Retórica y la Poética clásicas, verdaderas escuelas del discurso. Sin embargo, en la actualidad nos enfrentamos, de una parte, al grave problema de aminoración de las capacidades de lectura y expresión por parte del alumnado, y de otra parte, a la pérdida del criterio de autoría del mismo a su vez facilitado por la multiplicación indiscriminada de material textual en la red y el añadido de la posibilidad fraudulenta de su uso. Ciertamente, una de las dificultades mayores de la pedagogía actual y del futuro previsible se sitúa en el problema de reconstruir la consciencia verbal del estudiante, una autoconciencia de hablante que no habría de ser sino la de la atención inteligente y la de la libertad en tanto ejercicio indisociable de la responsabilidad. Todo ello empieza y se articula en la palabra y la “mediación”[7]. La lectura e interpretación de textos ensayísticos, por vinculados directa y reflexivamente a la configuración de mundos reales, a diferencia de los mundos de fantasía y su paralelización en la realidad virtual, ofrece el mejor antídoto del problema.

7 Pageaux (2019), que asume el concepto de *mediación* literaria, viene a explicar la superior capacidad de los géneros ensayísticos en este sentido.

A mi juicio, el gran lugar del ensayista de nuestro tiempo vendrá determinado por la posición que mejor identifique la idea y la crítica ante el “*a priori* cultural”, apriorismo actualmente de sesgo ideologizado por lo común, que envilece a nuestras sociedades, una crítica que necesariamente ha de encarar las nuevas supersticiones y malversaciones intelectuales, empezando por la superstición cibernética y por la ética de la facticidad difundida por Gadamer como superación de la Ética de los principios, superación del *valor* y la *actitud* tradicionalmente humanísticos según fueron centrados por Dilthey. Cuando lo exigible hoy es el inicio de un proyecto de ‘convergencia ética’ de las culturas de Asia y Occidente, destinado a salvaguardar lo valioso de cada parte e intentar expulsar la gravísima dominante impuesta por la preferente integración bilateral de lo más deleznable de cada una de ellas. El poshumanismo o la posverdad no son lugares en que pueda situarse el sujeto ensayista sino por el contrario los objetos a desentrañar, digamos que al antiguo modo. En esto el ensayista de nuestro tiempo se diría que en apreciable medida se encuentra en situación de rememorar a los viejos y verdaderos ilustrados, aquellos luego degradados en unos descendientes que con demasiada frecuencia representan la asimilación a las imposiciones de una ideología y de la falsa ciencia, hoy extendidísima, sobre todo en Humanidades y los llamados Estudios culturales como disolución de las Ciencias Humanas. Nada más lejos del verdadero ensayista que el ‘merodeador’ olfativo y de moral arrimadiza. Precisamente, el valor y la actitud del ensayista de nuestro tiempo empieza justo donde comienza la superación de toda inercia intelectual y del sociologismo. El que podríamos calificar de verdadero Ensayo, o requerible, o no falso Ensayo, adquiere para nuestro tiempo una responsabilidad inusitada, resultado de una inesperada soledad y una capacidad de significación intelectual no bien recibida en sociedades con fuerte tendencia al cerramiento y que sin embargo se dicen, se autodesignan como “abiertas”. No es necesario, claro, referir el caso de las sociedades por su base cerradas. Pero es de creer que la fuerza de ciertos individuos creará vida mediante la reflexión. Será ‘forma viva’, esto es identificación de la continuidad del logos, y sus discontinuidades, y escuela del pensar libre. Su destrucción definitiva, o sustancial, por parte de la sociedad de nuestro tiempo, y su falsa ciencia, significaría la caída de aquélla y el hundimiento del horizonte crítico necesario para el sostenimiento de una idea de dignidad del hombre.

2

Procede interrogarse, situados en el escenario actual, acerca de cuál sea la lógica moderna del Ensayo y su entorno ensayístico. La situación, por así decir, en que los Géneros Ensayísticos en conjunto, la 'literatura reflexiva', y más significativamente el Ensayo en sentido restrictivo, toman la posición de decisoriedad literaria moderna no puede ser el resultado de un juego de sorpresas o casualidades. Esto último supondría no comprender la fuerza de la relación dialéctica fundamental así como de la dialectización posterior de continuidad / discontinuidad, en la cual el primer factor es el que sustenta la posterior acción constructiva de la obra literaria. Insistiré: todo hecho o fenómeno literario tiene lugar en un *continuum* temporal cuya dialéctica interna requiere ser interpretada sin omisiones y en relación de continuidad / discontinuidad.

Es preciso discriminar la lógica del devenir en el orden de cosas moderno y cómo el decurso del mismo viene respaldado por el trabajo secular de la tradición, la larga Historia literaria, por un ciclo, el del Ensayo y su entorno ensayístico, que no sólo encuentra un hito fundacional moderno en la obra de Montaigne, constituida sobre la preferente recepción de Séneca, sino que es consecuencia de una extensa tendencia platónica, ciceroniana, ampliamente retórica si se quiere, originada en la más antigua tradición clásica y de los saberes y prácticas reflexivas humanísticos. Esta tendencia se sobrepondrá afilada y multiplicadamente para la cultura moderna y será validable en tanto que efectúa exposición de ideas, más otras cosas, pero de algún modo exposición de ideas y juicios, puesto que ésta es su condición de posibilidad. Aquí la oposición es 'artificio artístico' / 'exposición de ideas, juicios u opiniones', o dicho en general, 'literatura artística' / 'literatura reflexiva'. Obsérvese que Gracián proponía de hecho la más acendrada síntesis de esa doble opción.

Existe por otra parte una constante y decisiva problemática del pensamiento europeo del siglo XX que consiste en el intento de elaboración de una filosofía no sistemática, de un pensar cuya apertura ha estado permanentemente cifrada en las decisiones del género del Ensayo en tanto que expresión del pensamiento especialmente posterior a la incidencia de la fenomenología y la serie filosófica renovadora, que se habrá de inmiscuir incluso en la narrativa problematizando las disposiciones canónicas y sustanciando formas de hibridación cuya fertilidad llega hasta nuestro tiempo. Habremos de volver sobre ello.

En ese sentido es necesario entender cómo el Ensayo viene a heredar la tradicional disputa humanística. De manera análoga a como el humanismo

histórico se debatió duramente contra la filosofía de la Escolástica, el humanismo moderno lo ha hecho contra la filosofía sistemática y sobre todo el estructural-formalismo, herederos de aquélla, y tal cosa ha tenido lugar mediante y en el campo del género Ensayo, el nuevo instrumento expresivo ideado por el neohumanismo o humanismo postclásico. Es éste uno de los grandes fenómenos de la actividad humanística contemporánea, alimentado, a partir de Nietzsche, por Franz Rosenzweig y Georg Simmel, Walter Benjamin y Theodor Adorno, Ortega y Eugenio D'Ors…

La disolución progresiva durante la segunda mitad del siglo XX de la Poética, de la teoría literaria en sentido fuerte y propio, como *techne* o conjunto de principios y normas o saberes acerca de qué es y cómo se construye o debiera construir la obra literaria, establece el final del proceso poetológico moderno iniciado por la filosofía idealista y ejercido teórica y prácticamente por los poetas pensadores de la Romantik y en último término de la Vanguardia histórica. Pues bien, ese final precisamente acontece en la época de mayor madurez creativa del género del Ensayo y justo en la época de creación de la teoría poética del mismo. No obstante, tras el bello, breve y penentrante adelanto poetológico de Michel de Montaigne, que debe ser recordado en razón de su sugestivo valor teórico y asimismo humanístico, sólo hubo lugar a aportaciones teóricas menores hasta entrado el siglo XX. Daremos cuenta de todo ello.

Es de observar que la resolución moderna de tendencia ensayística convivió, de una parte, con las realizaciones del pensamiento y la ideología (sustancialmente nítidas cuando menos como sistema / no sistema), de otra con las opciones artísticas y culturales imperantes, a las cuales, si bien se mira, subyace una clara lógica de resoluciones una vez proyectada la cultura occidental como mecanismo de progreso[8]. La reintegración progresiva –discúlpese la enfática reiteración– de dos factores esenciales, la concepción judeocristiana del tiempo y la ideación ilustrada de progreso, conducía por necesidad a una dinámica de progresiones cuyo efectivo despliegue venía a ofrecer tres posibilidades más o menos subrayadas y que pienso es necesario especificar. Éstas, que como es natural presentan algún grado de contacto, pues conviven,

[8] Es de anotar, pues no se suele tener en cuenta, que el régimen del proyecto occidental no es único sino una suerte de moderna alternativa del asiático. Coomaraswamy es probablemente quien mejor ha hecho ver la diferencia entre el fundamento, y la función subsiguiente, del arte asiático respecto del arte occidental, y en consecuencia cómo éste no es sino la formalización de una tendencia progresivamente alejada de aquél. En su momento (Introducción a nuestra parte III) volveremos sobre la cuestión asiática.

son sin embargo fundamentalmente diversas y su disposición, en orden de mayor a menor inmediatez, sería como sigue:

A) Reintegración o síntesis de partes o clases como renovación. Esto es, frente al esencialismo de los géneros literarios puros, al modo de la tríada hegeliana, el entremezclamiento o convergencia, al modo propiamente romántico, no sólo de géneros literarios sino también de artes. Es aquello que en extremo, con diferentes pretensiones y circunstancias, se vino a identificar mediante la denominación de "arte total", sumarización de géneros de las artes, no sólo literarios, cuya más ingente y matizada consecución es el drama musical o la ópera crecientemente a partir de Monteverdi y Eximeno y su posterior culminación wagneriana y después incluso vanguardista, tanto artística como teórica. No obstante, conviene saber, y no es casual que así sea, cómo esta fórmula de convergencia tuvo su más penetrante, amplia y perfecta formulación teórica en *La filosofía de lo Bello* de Eduard von Hartmann (ed. 2001), justamente la más importante y concluyente evolución de la teoría formal tradicional de los géneros de la literatura y las artes, la cual con base artística extendida ofrecía un prodigioso segundo ciclo a la teoría hegeliana, que habiéndose querido clausuradora, determinadora de la esencialidad de los géneros puros y por ello despreciadora de las artes compuestas (o sea, el drama musical, la ópera), fue reabierta, precisamente por su última juntura, y de manera penetrante sutilmente explanada. (Lo que no pudo contemplar la teoría de von Hartmann, ni como resquicio, inmersa en una compleja interpretación artística a partir de un ideal absolutizado, es la opción ensayística que se cernía sobre la literatura occidental: la literatura reflexiva cristalizada gracias a la tendencia ensayística).
B) Radicalización dialéctica como directo medio progresivo. Esto es, básicamente, la fórmula provanguardista de la novedad por la novedad[9] cuyo principio subyacente de agresiva autoaniquilación propone la categorización obsesiva de 'lo nuevo' como superación de la 'originalidad' romántica, sancionada por Kant (*Crítica del Juicio,* § 46), y en consecuencia una recreación de desenvolvimiento aparentemente ontológico y efectivamente depauperador. De hecho no cabe olvidar cómo

[9] La idea de 'novedad' es una categorización moderna con escasos antecedentes, se sobrepone a la categoría de 'belleza' al tiempo que se constituye en radicalizado reverso de 'mímesis' y fórmula directriz obsesiva de la Vanguardia histórica. Realicé su estudio en (2000).

la Vanguardia histórica, su núcleo directriz, fenece, es fulminado, por así decir, en la Segunda Guerra Mundial, a la que notablemente contribuye, el mayor desastre humano conocido, y su fragmentación o restos no consiste más que en la atenuada devaluación neovanguardista (o llámese transvanguardista, etc.). La Vanguardia histórica fue de una u otra manera autoaniquiladora por cuanto el principio de lo nuevo establece por sí el principio de muerte.

C) La convivencia y/o alternancia de diversos valores constitutivos. Esto es, la amalgama o convivencia de dichos valores en tanto efectivos elementos, a modo de mosaico, se ha podido decir, o en el sentido de la denominada Posmodernidad, dentro de la cual casi cualquier cosa puede adquirir de inmediato estatus de identidad preconcebida y acentuada dentro de la confusión de la realidad pluricultural con la doctrina del multiculturalismo. Es por analogización social una suerte de democratismo desustancializador que, amparado en la "corrección política" en realidad ataca el fundamento de toda entidad bien formada o de todo concepto de verdad o realidad. Su mayor peligro es el apriorismo ideológico. Lo cual, en tiempos de la progresión electrónica de la Era Digital que nos alcanza constituye un nuevo paso decisivo y novedoso en orden a la naturaleza y valoración de las entidades y los objetos culturales. Como quedó dicho anteriormente, se trata ésta de una situación difícil y a un tiempo privilegiada para un nuevo gran esfuerzo crítico del Ensayo.

3

El presente volumen *Teoría del Ensayo y de los Géneros Ensayísticos* ofrece organizado en tres partes, según quedó indicado al comienzo de esta Introducción: 1) la *Teoría del Ensayo* (a excepción de su Prefacio, ahora innecesario), tal como fue publicada en 1992, y después reimpresa sucesivamente; 2) la categorización y fundamentación, por partes y como un todo, de los Géneros Ensayísticos, cosa hasta ahora nunca realizada; 3) una Idea o reconstrucción contextualizada de la teoría poética del Ensayo en su conjunto, igualmente nunca realizada.

En lo que se refiere a Teoría del Ensayo, la primera parte, que contiene la teoría restringida pero no descontextualizada del género más los postulados de la teoría general de los ensayísticos y de la literatura, se ha convenido en

reeditarla manteniendo estrictamente el texto de la primera edición[10]. Varias razones lo aconsejan, entre ellas la de evitar recomposiciones y algún posible confusionismo, así como mantener cronológicamente situado algo que en la marcha teórica de los acontecimientos, pasados no pocos años, no sólo tiene fecha propia sino que desempeña ya un lugar histórico y arraigado que por primera vez ofreció una recapitulación de conjunto y un argumento teórico, aun juvenil y apasionado, de ideación original relativo al todo de la Literatura mediante los formantes ensayísticos de la misma. Posteriormente, a través de otras muchas contribuciones, quien esto suscribe ha matizado y ampliado aquel texto inicial sin alterar en nada los argumentos allí contenidos.

La segunda parte, Teoría de los Géneros Ensayísticos, dedicada a la categorización y fundamento de esos géneros, consiste en un programa de establecimiento y concreción de la tendencia ensayística, de la gama de producciones constitutiva de esa mitad de la literatura, la 'literatura reflexiva'. Que hasta ahora no se haya afrontado esta realidad o su problema, o esta multiplicidad secularmente activa, no hace sino exigir la mayor precisión y completud posibles en la determinación de las series que conforma. A este fin, ni que decir tiene, a la aparente sencillez de la disposición y categorización de conglomerados de género subyace por nuestra parte un largamente experimentado trabajo crítico y de estudio de textos y publicaciones, aquí de manera sintética reconsiderado todo ello.

La tercera parte presenta la Idea estética del Ensayo como sustancial concreción de la Poética, la Poética en sentido propio, es decir la *techne,* el pensamiento acerca de qué es y cómo se hace. Esto se ofrece expuesto según sus grandes partes culturales de producción teórica, las literaturas, es decir una perspectiva teórica de la materia tomando como procedimiento introductorio la interpretación histórica del proceso general europeo y la subsanación, o un avance en la misma, de las a mi juicio dos lagunas mayores heredadas

10 Esta 'Teoría del Ensayo' consiste, y de ahí su peculiar discursividad y ausencia de notas al pie que la condiciona, en una lección académica pronunciada en 1989. Quizás actualmente convenga ser leída a sabiendas de esa circunstancia. Por otra parte, inmediatamente antes de esa fecha, en 1987, quedó publicada nuestra reconstrucción histórica, española, de los Géneros Ensayísticos, con este título, los cuales respondían a la sencilla pregunta, propia de la Historia literaria, de querer saber '¿qué hay?', es decir, saber de qué hablamos. Ello en la evidencia de que una literatura inmensa y en permanente relación como la española y a la vista de su entorno permite por sí misma dar razón efectiva del objeto necesario. Cuando sea ocasión, y según en su día anuncié, esos Géneros Ensayísticos, naturalmente incluido el Ensayo entre ellos, tendrán la versión acabada que en su momento, por diversas razones, algunas obvias, en aquel tiempo no podían tener. Lo que ahora ofrezco es algo muy distinto: una teoría crítica general.

(la europea rusa y, por otro lado, la asiática), para continuar con una síntesis e interpretación de la tradición anglosajona, de la teoría alemana, o de cultura alemana, y concluir, tras la exposición de la teoría hispánica, con un examen, más breve en razón de los materiales disponibles, del pensamiento italiano. Por último, se ofrece en Apéndice una breve pero completa síntesis de la teoría moderna de los géneros literarios, que es casi por completo idealista alemana. Esto con el propósito de tener presente el gran argumento de base sobre el cual, por disociación, ha operado la tendencia ensayística de la época contemporánea, tanto su práctica literaria como su correlato teórico. Por lo demás, esta teoría, la más penetrante y peor estudiada del pensamiento genológico, describe con nitidez la profundidad de un pensamiento absolutizado cuya propia inherencia, justo por ello, impedía vislumbrar la dimensión de la renovadora tendencia ensayística que se cernía sobre la cultura literaria moderna.

Se trata, pues, del Ensayo y su teoría, del curso moderno y la manera en que en éste se inserta, de los Géneros Ensayísticos vistos en su conjunto, única posibilidad de presentar y comprender, como entidad real, la totalidad de una de las dos mitades del universo literario, aquella correspondiente a las *producciones textuales altamente elaboradas de preferencia reflexiva*, la cual junto a las producciones de preferencia artística definidas por la tríada de narrativa, lírica y dramática, configura el todo de la Literatura describible como ‘sistema global de géneros’: es decir, el conjunto del prodigio verbal humano altamente elaborado que constituye aquello que en la cultura occidental se denomina Literatura, y en lengua clásica china, Wen.

2. La tendencia ensayística como proceso de la literatura moderna

1

Definición del problema y la cuestión epistemológica que suscita.- La tendencia ensayística y en particular el género Ensayo han desempeñado en la literatura de la época moderna el papel más sobresaliente y distintivo en el proceso de configuración o reconfiguración de la misma, dicho esto en su sentido tanto relativo a la entidad del propio género y el conjunto representado por la gama de su entorno ensayístico, de Géneros Ensayísticos, como en el relativo a la función reestructurante general ejercida por el Ensayo sobre la literatura entendida como un todo, es decir el conjunto de literatura artística y literatura reflexiva. En realidad, el reconocimiento de la tendencia ensayística en toda su extensa y riquísima dimensión significa de hecho el reconocimiento de lo que se debe denominar un 'nuevo concepto activo de literatura'

Si la dualidad barroco/ilustración había trazado para las formas de la tendencia ensayística de la época contemporánea un régimen histórico-estilístico de doble posibilidad, muy superior al frecuentemente localizado mediante el par Montaigne/Bacon, sin embargo, hasta cierto punto importante al menos, el ensayismo contemporáneo ha consistido en ensayar posibilidades de ensamblaje de diversas modalidades de discurso y de modelización de género, una suerte de teatro retórico en el cual la antigua relación epístola/tratado y novela/ensayo ha resultado primordial y ha pervivido establemente. Se trata de cuestiones de disposición retórica del discurso y habilitación de combinatorias y articulaciones por otra parte de recepción aproblemática en el ré-

gimen de una cultura literaria como la contemporánea, tan especializada en la hibridación, al modo de un punto general de llegada y recolección de una larga *diseminatio*.

Lo que aquí proponemos es la especificación, por una parte, de un asunto de primer orden para la literatura, pero también, por otra, la determinación de un grave problema o insuficiencia de la ciencia literaria. En cierto modo, todo ello puede concebirse como una propuesta de descripción e interpretación fenomenológica referida a la esfera problemática de los géneros literarios o, más plenamente dicho, al llamado 'sistema de géneros' de la literatura.

El hecho de que se trate de un asunto de primer orden para la literatura como tal es algo que en realidad se hace evidente casi por sí mismo una vez enunciado y ejemplificado. En cuanto al grave problema para la ciencia literaria aducido, existe, naturalmente, una historia epistemológica del mismo. La "ciencia real" hace patente, por un lado, que la evolución del argumento genérico o genológico, la evolución del pensamiento acerca de los géneros literarios, ha sido secularmente lenta y, desde luego, hasta tiempos del Idealismo alemán, al igual que algunas otras cosas, no alcanzó la madurez teórica, y esta madurez en un estadio en el que el foco principal de la atención hubo de permanecer centrado sobre la estructura triádica de la literatura en tanto que expresión tradicional y netamente artística de lírica, narrativa y dramática. Pero asimismo, por otro lado, la ciencia literaria, que además no se vio apoyada durante el Ochocientos y hasta entrado el siglo XX, pese al temprano anticipo de Montaigne, por la ideación de la Poética acerca del género Ensayo, no fue capaz como disciplina durante toda una centuria de afrontar ni la abrumadora realidad de los hechos, es decir la radical transformación sobrevenida de las estructuras mayores de la literatura, ni tan siquiera, ya avanzado el siglo XX, la contundencia del importantísimo y original pensamiento vertido como teoría poética del Ensayo en 1911, la obra de Georg Lukács, verdadera cima curiosamente aún hoy no plenamente reconocida, del pensamiento literario occidental.

Este retardatarismo de la ciencia literaria, que sin duda vino respaldado por la decadencia y hasta depauperación de la Historia de la literatura, disciplina por así decir primera de su serie, cabe ser identificado, a mi juicio, como el atraso propio de una Ciencia literaria la cual no sólo se había visto mermada por la pérdida epistemológica de la idea de "historia" como valor real de la literatura sino que en sus sectores disciplinares más activos, críticos y teóricos, durante gran parte del siglo XX, hizo dejación de su propio objeto distraída y guiada por el afán de querer emular a las ciencias experimentales

y físico-naturales. Se trataba de una renacida transmisión de la herencia más patológica del viejo positivismo para las Ciencias humanas. No es ésta la ocasión de entrar propiamente en este último asunto, tan importante y de tantísima repercusión lamentable para las ciencias humanas en general y la ciencia literaria en particular durante la época contemporánea, pero sí creo necesario observar ahora cómo, en lo que atañe a nuestros estudios y a las referidas disciplinas en general, tuvo lugar no sólo una gran malversación disciplinaria, cosa que he señalado en diferentes ocasiones y desde hace bastantes años[1], sino también una malversación del objeto dado 'literatura', de las obras, que pasó a tornarse implícitamente molesto y verdaderamente abandonado por la fantástica o irreal cientificidad estructural-formalista al igual que, desde el otro extremo, por la inoperante y depauperada situación ya referida en que devino la historiografía literaria.

El estructural-formalismo que dominó gran parte del siglo XX exigía por principio la relegación de todo concepto de fondo histórico en sus procedimientos metodológicos o modelos, es decir a fin de cuentas en sus objetos, contradiciendo el fundamento más íntimo de la naturaleza de los discursos o textos literarios, y viniendo a promover en realidad la ficción epistemológica de una literatura o un lenguaje constituidos al margen del tiempo. Es la razón por la cual implícitamente la actividad estructural-formalista asignaba a su objeto artístico (digámoslo así, negro sobre blanco no-artístico) una entidad de valor inmutable y por ende se revelaba incapaz de afrontar o ni siquiera presuponer una pluralidad o la posibilidad del movimiento temporal y por tanto histórico de tal objeto, simple consecuencia del mero entendimiento de la propia naturaleza del mismo. Pero si el proyecto formalista resultaba ser funesto para la dimensión crítica de la literatura y la configuración del objeto de la misma, el examen de la decaída historiografía literaria permite señalar que ésta actuaba de todo punto por aislamiento, como si este mecanismo aislacionista le permitiese aproximarse, aun vagamente, a un buscado reduccionismo técnico y del objeto que no era sino el promovido por la crítica estructural-formalista[2].

Por si fuera poco, a todo ello pudiera añadirse, complementariamente por inversa, una circunstancia teórica de consecuencias amplias y "perversas" que en nada habían de favorecer la mejora del referido estado de cosas: una

[1] Por ejemplo en (1996).

[2] Puede verse un análisis crítico del problema en nuestra (2013, 71-96) *Escatología de la Crítica.*

de las más grandes Poéticas del Ensayo, el ensayo sobre el ensayo compuesto por Adorno constituye, entre otras cosas, la brillante y rigurosa crítica que el siglo XX ha producido frente a los positivismos contemporáneos desarrollados en el ámbito de las Ciencias humanas. Y de ahí una poderosísima razón para que la "ciencia estructural-formalista" no se quisiese dar por enterada de los hechos y se mostrase impermeable ante la magnitud de los acontecimientos intelectuales. Los puros filósofos, bien por desconocimiento o bien por mera omisión, o al amparo de que los especialistas nada dijeron de ello, no se hicieron cargo de la poética de Lukács sobre el Ensayo, ni más tarde de la de Adorno; mientras, los teóricos de la literatura, bien por desconocimiento o quién sabe si algunos por acomodaticia o calculada omisión, persistieron en el silencio ante textos tan decisivos. Porque échese cuentas y se advertirá sopesadamente algo importantísimo, el hecho de que los ensayos sobre el ensayo de Lukács y Adorno, más el fragmento de Ortega, son las más importantes Poéticas producidas en el siglo XX, y ello por la decisiva doble razón de la originalidad y la necesariedad de su objeto, al tiempo que la profundidad y envergadura de sus proposiciones, probablemente insuperables, en el tratamiento del mismo. Hecho éste en virtud del cual se trata de los textos culminantes de la ideación técnica del gran género moderno de la literatura, cerrando en último término el arco abierto por la Poética de Aristóteles y, en tal sentido (¿insospechado por sus autores?), representan uno de los momentos mayores del pensamiento literario de Occidente. Y no sólo. Si el joven Lukács trazaba una poética *ex novo* ante un trasfondo vital trágico y una personal especulación neoplatónica, Ortega entraba en auténtico diálogo intelectual y político con su época, mientras Adorno ejecutaba una alta decisión del pensamiento que se quería paralela a la efectuada por Friedrich Schiller más de siglo y medio antes, en los comienzos de la modernidad, cuando el poeta filósofo inicia su teoría poética (*Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*), la más importante de la época moderna, y aún más su teoría estética general (*Cartas sobre la Educación estética del Hombre*), con un fortísimo y agudo ataque a las instituciones culturales y académicas que todavía se diría vigente y del que es asimismo complementaria la ideación poetológica de Adorno, digno resultado de aquellos prodigiosos comienzos. Además, a Lukács, Ortega y Adorno, se han de añadir otros como Max Bense (1947) o Eduardo Nicol (1961). No es nuestro objeto ahora dirimir acerca de los fundamentos o los límites de la Modernidad, pero diríase que la estabilización del Ensayo constituye uno de sus rasgos más caracterizadores.

En lo que sigue me atendré a las necesarias fundamentaciones de carácter previo para la interpretación de la naturaleza del objeto según el argumento que he venido trazando desde hace bastantes años en diferentes lugares y casi en su totalidad mantengo hasta hoy, pero incorporando nuevos elementos y recuperando otros matizadamente y que reformularé en un nuevo sentido enriquecido y adecuado al interés actual que nos trae. Empezaré con cuestiones históricas de epistemología disciplinaria, para seguir con la caracterización del género en su sentido y natural entorno moderno, y en fin, concluir mediante una reinterpretación hegeliana y una serie de elementos los cuales dan prueba del decisivo dominio del Ensayo y en general los Géneros Ensayísticos en la literatura moderna.

2

El Ensayo, género moderno, y su discurso.- La culminación ilustrada neoclásica del concepto de Literatura como totalidad de la cultura escrita de alta elaboración, cosa que presuponía la agregación de las Buenas letras y las Ciencias integrando en estas últimas todas las disciplinas de fundación importante y tradicionalmente asentada, desde las matemáticas puras hasta la náutica o la hidrostática como mixtas, y desde la óptica hasta la medicina y la filosofía, la ciencia bíblica y el derecho canónico, adoptaba un criterio dentro del cual evidentemente no había margen para la exclusión. En esa epistemología disciplinaria, más que mera clasificación de las ciencias, se recordará que las Buenas letras integraban no sólo la Poesía en término clásico abarcador de la completa tríada de los géneros literarios artísticos (poéticos, narrativos y dramáticos), sino también la Elocuencia, es decir la Retórica, junto a la Historia y la Gramática en amplio sentido, esto es una gramática como *techne*, más la Exegética y la Crítica (Andrés ed. 1997, vol. I)[3]. La subsiguiente clasificación o reclasificación es aquella que, con distintos tiempos, fue distanciando, de una parte y sobre todo, lo que el pensamiento neoclásico denominaba Buenas letras y denominaba Ciencias y, a su vez, dentro de cada uno de estos dos grandes sectores, la poesía o producciones artísticas en el primero y las producciones de ciencias experimentales y físico-naturales en el segundo. Así las

3 Este concepto de Gramática no es, por supuesto, sino el desarrollo del clásico fundacional de Dionisio de Tracia, del que por cierto, hasta donde sé, no parece que se haya tenido en cuenta que utiliza relevantemente el término *exégesis* y, por supuesto. asume la crítica literaria.

cosas, cabe señalar cómo las producciones extremas de uno y otro sector fortalecieron su caracterización distanciada mientras que las menos extremadas quedaban en un espacio central desde el cual se ejecutaron nuevos matices y se acabarían proyectando las llamadas disciplinas de la serie social. De este modo se forja una distinción entre Letras y Ciencias que penetra y corresponde a la doble esfera de lo práctico y lo no práctico cuya separación indicará 1) la exclusión de toda ciencia de algún modo experimental o natural de la idea de Literatura, 2) la apertura a la desagregación romántica de la Poesía como radical creación artística frente a la Retórica, la Historia o la Gramática. Nótese que en ese espacio central entre extremos se configuraban las Artes liberales en su sentido antiguo de disciplinas humanísticas (Poesía, Gramática, Retórica, Filosofía moral, Historia) incluyendo entre éstas, claro es, la Poesía, es decir uno de los extremos, y si, a un tiempo, esta reconfiguración procura una distinción fundada en la metodología más que en los objetos, igualmente sería referible a la clase de discurso a partir de la discriminación entre lengua natural y lenguajes artificiales.

Pero curiosamente, ahora, el nuevo estado de cosas venía a coincidir *grosso modo* con la situación más antigua, clásica en su adscripción históricamente original, cuando toda posible consideración del carácter que llamamos científico, para ser eficientes, venía a pertenecer a la filosofía, un saber por naturaleza desprovisto de taxonomía interna finalista y que convivía con la Poesía, asociada ésta a la *grammátiké*, o sea a las Letras, término éste de *grammatiké,* como es sabido, reescrito en latín siguiendo el mismo concepto mediante la palabra *literatura* como perfecta equivalencia entre *gramma* y *littera* y manteniéndose por tanto el horizonte de su sentido originario. Este estadio originario también vendría a coincidir, pues, con el que podemos denominar estadio humanístico antes indicado, que será el basamento de la posterior serie variable de Didáctica/Oratoria-Retórica/Historiografía, incluso Ensayística en último término, que mantuvo primero de manera ineficiente pero después de manera ocasional y progresivamente vergonzante la situación taxonómica de los que denominamos Géneros Ensayísticos[4]. No será en absoluto ocioso sino más bien altamente tranquilizador el poder reconocer cómo en la cultura china, bajo el término *wen,* puede discernirse una problemática de entidad semejante a la de *grammatiké-literatura* grecolatina.

[4] Esto debe ser observado en la producción tratadística del siglo XIX, época en que por cierto la historiografía literaria aún poseía un lugar de primer orden en la consideración de las ramas del saber.

Puédese así resumir el problema más general como historia de una reconfiguración seccionada por un único verdadero cisma, el producido por la separación de las ciencias experimentales o físico-naturales. De ahí que se trate al fin de situaciones resultantes definibles por su analogía. En fin, no es ocasión ahora de entrar en las cuestiones relativas a naturaleza y a las diversas legitimidades, ni en lo relativo a ciencias aplicadas y demás.

Este orden histórico de cosas es necesario tomarlo en cuenta si es que se quiere replantear el problema de fondo. En él se cifran las razones genealógicas de la amplia serie que llamamos Géneros Ensayísticos y, a partir del mismo, cabe argumentar fundadamente los elementos que hacen posible la generación moderna de esa serie, que evidentemente no nace de la nada sino que es herencia y transformación creativa.

Dejando ahora al margen todo aquello relativo a lo que denominamos Géneros Ensayísticos, del género del Ensayo restringidamente entendido hay que empezar por hacer valer la concluyente observación primera de que se trata de un género moderno, es decir un género esencial, morfológica y semánticamente hablando, de fundamento postclásico, aguda y tempranamente vislumbrado por Montaigne, y que sólo la cultura de la modernidad occidental podía y alcanzó a culminar de manera no ya estable y decisiva sino abrumadora en sus momentos sucesivos[5]. El Ensayo funda necesariamente, a la par que se desencadena la filosofía idealista alemana, el necesario centramiento expresivo del sujeto como contrapunto de la filosofía de sistema.

He explicado en otras ocasiones, y es fácil de observar, que los géneros breves ostentaron la decisoriedad postclásica, y cómo Ensayo, ‘poema en prosa’ y ‘fragmento’ constituyen justamente las tres grandes formaciones de género ideadas por la literatura moderna. Por supuesto los dos primeros como asunción del principio romántico de la intromisión o integración de opuestos o contrarios, pues de manera paralela al ‘poema en prosa’, el Ensayo se ejecuta mediante la convergencia de discurso de ideas y de discurso de expresión artística, o de pensamiento teórico o especulativo y arte. Pero en realidad el ‘fragmento’, como creación artística pero asimismo como creación ensayística, también obedece a tales principios, por cuanto, aun en un plano anterior,

5 Es curioso observar cómo las dos mentes más portentosas de la cultura francesa, Montaigne y Descartes, coincidieron, cada una por su lado, en un centramiento del sujeto. La notable coincidencia de uno y otro por capacidad de iniciativa, muy subrayable en una tradición como la gala esencialmente situada en el racionalismo académico y el clasicismo, se basa justamente en dos modalidades diversas, senecana y aristotélica por así decir, de asunción de la tradición clásica.

funda su posibilidad de existencia en el encuentro o síntesis de lo genérico y lo antigenérico, de lo acabado o perfecto y lo inacabado o imperfecto, de la forma y lo informe, retrotrayendo y proyectando revolucionariamente el problema del género en el límite ontológico y la paradoja antigenérica.

Con el subrayado anterior de la ambivalencia o doble posibilidad artística y ensayística del ‘fragmento’, quiere decirse que en este segundo caso la forma ensayística puede serlo puramente de Ensayo, accediendo, al igual que en el caso artístico como poesía, a un estadio general de ensayístico a modo de fórmula genéricamente neutra en la cual todo cabe, una neutralización, por así decir, probablemente sólo parangonable a la acontecida, sobremanera desde el siglo XVIII, al género de la ‘carta’. Es de recordar que el nacimiento importante del género moderno del ‘fragmento’, más allá de sus antecedentes barrocos, corresponde quizás sobre todo a las obras de ensayo, o ensayísticas en su amplio sentido del aprovechamiento por adopción que permite a la referida estructura neutra integrar cualquiera posibilidad. Basta con recordar las celebérrimas obras de fragmentos, de contenido teórico, de Friedrich Schlegel y Novalis.

Ahora bien, el gran pitagorismo de la relación de opuestos en tanto que intromisión de contrarios es asimismo aquello que en tiempos recientes hemos venido denominando, en sus ejecuciones menos arquitectónicas o entre términos más contiguos (así ejemplarmente, como veremos, Ensayo/Novela) hibridación. Todo ello no es más que eco del juego de las artes compuestas, la mezcla entre sí de las artes o bien de los géneros que en realidad culminó con la ópera y definió de hecho el principio constructivo moderno de los géneros perfectamente reconocido en la poética romántica alemana, después divulgado por tantos otros[6]. Ahora bien, quiero aprovechar para subrayar aquí cómo el eslabón clave de la transmisión literaria, o mejor dicho retórico-literaria, de ese argumento pitagórico se encuentra en San Agustín. Y quiero subrayarlo en razón no ya de que creo que nunca ha sido hecho sino por representar, además, el insospechado lugar culminante de anticipación a la resolución kantiana de lo sublime como convergencia entre estética y retórica y, al fin, de ideación literaria, que es aquello que concretamente aquí nos atañe. Es fácil recordar el argumento agustiniano de derivación estética que asociaba y establecía como condición de necesidad y revelación mutua la relación poderosí-

[6] No será necesario entrar aquí en lo relativo a la poética romántica, sea mediante el ejemplo nítido de Novalis a este propósito o los más intrincados de Friedrich Schlegel y Jean Paul Richter. Ya, por ejemplo, Víctor Hugo, no es más que un mero divulgador. Un examen de estos asuntos hicimos en (1994).

sima virtud-belleza / pecado-fealdad. Ahora bien, es mucho más relevante en lo que se refiere a nuestro actual interés el que Agustín propone (*De doctrina christiana*), sobre la base de la teoría retórica de los estilos, la diferencia religiosa frente a la finalidad forense seguida por Cicerón, diferencia que observando la relación de lo poco y lo mucho, por ejemplo lo mucho de la fidelidad en lo mínimo, le conduce a exigir que el estilo ha de variar según el asunto de que trate el discurso y que dentro de un mismo discurso deben variar los estilos[7]. Aquí la categoría de "estilo" ha sido conducida a una posibilidad multiplicada en su capacidad de penetración psíquica y estética que incluso me atrevería yo a considerar, entre otras muchas cosas y en cierto modo, como un antecedente del discurso del género del Ensayo. Pero lo cierto es que la retórica clásica no tenía ni podía tener los elementos propiamente aptos para la configuración de un discurso característicamente de ideación moderna.

Hay que constatar, pues, la realidad histórica y teórica consistente en que el arsenal de la Retórica no disponía de medios técnicos capaces de otorgar razón de existencia al discurso del Ensayo, como no podía ser de otro modo. Es decir, que ni la teoría aristotélica de los *géneros del discurso retórico,* ni la formulación de las *partes del discurso,* ni la operación retórica de *dispositio*, encargada de la serie de los tipos de discurso, son susceptibles de ofrecer ni fundamentación ni explicación mínimamente suficientes de la construcción de lenguaje del género del Ensayo. La narración, la descripción y la argumentación y demostración no identifican, a no ser muy parcialmente, la forma del discurso del Ensayo. Ni la realidad y acción perfectiva y conclusa de la narración y sus consiguientes habilitaciones verbales, ni la realidad y la acción imperfectiva e inacabada de la descripción y asimismo sus consiguientes habilitaciones sustantivas y verbales del presente y la continuidad, y, por último, ni la *argumentatio* declarativa, confirmativa o refutativa fundada aristotélicamente en la prueba y la lógica del *entimema* son modalidades efectivas del discurso del Ensayo.

No han de confundirse género y discurso, ni la forma como única frente a las dos grandes posibilidades de consideración de la misma, aun siendo preciso en cualquier caso asumir que la tradición clasicista carecía de los medios y desde luego era naturalmente ajena tanto al proyecto técnico creativo del Ensayo como, en consecuencia, a los principios generales que lo habían de sustentar, que no eran sino sus opuestos. Es preciso determinar primeramente,

[7] Para la problemática agustiniana puede verse nuestro estudio (2007, 28-30), en *La sublimidad y lo sublime*.

pues, más allá del problema del discurso, los principios generales que en la marcha de la historia del pensamiento necesariamente han de dar razón del portentoso fenómeno de la germinación y cristalización definitiva de un nuevo gran género.

Esos principios, que necesariamente habrán de ser modernos, pues no cabe pensar que la tradición clásica haya enunciado en algún momento el fundamento de algo que escapa al régimen de su propia racionalidad antigua y su horizonte intelectual, determinan la esencialidad del género, su forma interna. Sólo, de una parte, el propósito de libertad que en sentido convencional podemos llamar kantiano, y, de otra, la caída de la Poética clasicista en tanto que, sobre todo, caída de su concepto de finalidad artística y literaria, también kantianamente sancionada en la tercera Crítica mediante los nuevos términos de "finalidad sin fin", hacen posible comprender y explicar la constitución de esa nueva entidad establecida por el género moderno del Ensayo. La finalidad sin fin, reformulada por Hegel en las *Lecciones de Estética* como *fin en sí mismo*, es concepto estético de inserción artística, pero representa no sólo una disolución de finalidad artística en lo que de esto, de artístico, el Ensayo tiene, sino una concepción general de abandono del pragmatismo pedagógico sin cuya desaparición el Ensayo no ha lugar pues habría de permanecer situado entre las modalidades de finalidad retórica o de tal investidura didáctica o divulgativa. Aquí el sentido de libertad, que abraza, como no podía ser de otra manera, tanto el propósito finalista como la actividad productora, estatuye, aun en sus diversos sentidos, la idea moderna de "crítica".

El Ensayo delinea, pues, el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como liberador, avanza hacia el establecimiento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación. Naturalizado y privilegiado por la cultura de la modernidad, el Ensayo es centro de un espacio que abarca el conjunto de la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos. Ello no significa en modo alguno negar la genealogía del género. Evidentemente, es necesario dirimir los aspectos originarios del Ensayo desde los comienzos de la literatura occidental, desde Gorgias y Platón, y desde la mayor y más eficiente proximidad histórica y cultural, además denominativa, que es la de Montaigne y Bacon. La relación presocrática fue tomada en cuenta por Alfonso Reyes (1941-1942, 59 y 408), que asimismo señaló el género retórico epidíctico como antecedente del Ensayo.

Como veremos, los principios constituivos del Ensayo en tanto que género moderno radican en su asimilación a los criterios de la libertad moderna, de los cuales necesariamente derivaría tanto la libertad artístico-ideológica como el carácter no utilitarista del género. Más allá de la variabilidad del uso del término Ensayo, la modernidad del mismo como género se funda, pues, en las ideas de liberación y crítica del viejo orden cultural. Por ello el Ensayo es asunto fundamental en lo referente a la creación del pensamiento moderno, a su forma problematizada, a la puesta en crisis del *sistema* como fundamento filosófico y en general de la racionalidad clásica. A este propósito, Adorno y Benjamin, pero también Eugenio d´Ors, Rosenweig y otros pensadores caracterizadamente contemporáneos[8], representan mediante su postura efectiva ante el género, o ante el texto y su discurso, no un criterio de simple determinación formal sino un modo de ser del pensamiento que modernamente tiene uno de sus núcleos y principales antecedentes en la construcción asistemática de Nietzsche.

Procederé en lo que sigue a definir la forma externa del Ensayo, es decir la configuración de su discurso, situarlo históricamente y ofrecer los elementos relevantes e indispensables para su categorización moderna; trazar las líneas de relación entre el mismo y los Géneros Ensayísticos dentro de un sistema de géneros que necesariamente los ha de integrar. Lukács, Ortega y Adorno efectuaron una penetrante reflexión sobre la forma interna y la pragmática del género pero no abordaron centralmente el concepto y, en consecuencia, ajenos a la fundamentación más poetológicamente técnica transcendieron desde los presupuestos de un asistematismo anticartesiano y el trabajo libre de la inmediatez y relación de los conceptos hacia los problemas de finalidad sin haber dado razón de la naturaleza verbal del discurso del género. Curiosamente, Ortega, en su brevedad, diríase que avanza desembarazadamente en la dimensión del género como en la circunstancia política en que se desenvuelve, mientras Lukács permanece en la crítica como arte.

El discurso del Ensayo, y subsiguientemente la entidad constitutiva del género mismo, sólo es definible mediante la habilitación de una nueva categoría, la de *libre discurso reflexivo*[9]. La condición del discurso reflexivo del Ensayo habrá de consistir en la *libre operación reflexiva*, esto es, la operación

8 En realidad, este fenómeno es coincidente, o análogo, con el operado literariamente por la Vanguardia histórica, o por la Neovanguardia en el caso importante y tardío de la *Teoría estética* de Adorno, obra que se hace justamente cargo de la interpretación de esos dos momentos del arte del siglo XX.

9 Así lo expliqué en (1992).

articulada libremente por el *juicio*. En todo ello se produce la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación de un horizonte que oscila desde la sensación y la impresión hasta la opinión y el juicio lógico. Por tanto, el libre discurso reflexivo del Ensayo es fundamentalmente el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto. Por otra parte, el Ensayo posee, como género, la muy libre posibilidad de tratar acerca de todo aquello susceptible de ser tomado por objeto conveniente o interesante de la reflexión, incluyendo privilegiadamente ahí toda la literatura misma, el arte y los productos culturales. La libertad del Ensayo es atinente, pues, tanto a su organización discursiva y textual como al horizonte de la elección temática. Es de advertir que el Ensayo no contraviene el arte ni la ciencia sino que es partícipe de ambas cosas a un tiempo.

3

La cuestión hegeliana, el proceso de 'ensayistización' de la literatura moderna y la idea de literatura como nuevo sistema total.- El Ensayo en tanto que género propiamente dicho cabe decir que configura el gran prototipo literario moderno, la gran creación, desde luego con sus genealogías y antecedentes, pero que determina, de una parte, una nueva y poderosísima intromisión, por así decir funcional, hibridadora para los restantes géneros, en particular los prosísticos, y, de otra, una perspectiva intelectual de madurez de la vida de Occidente y su cultura de la reflexión especulativa y el pensamiento crítico.

He podido aducir en otras ocasiones y es necesario recordar que el Ensayo y, en su conjunto, la amplísima gama de los Géneros Ensayísticos conforman cuando menos la mitad de la literatura, la mitad de los discursos no prácticos ni estándares, esto es de las *producciones textuales altamente elaboradas*, la mitad no estrictamente artística que en nuestra época debe ser afrontada pues de lo contrario asemejaría la dimensión de una situación intelectual sencillamente escandalosa.

Es posible argüir que el problema general y constructivo de la literatura moderna puede definirse en torno a dos posiciones teóricas de extraordinario relieve que de la manera más breve y distintiva podemos designar mediante los nombres de Hegel y del poshegeliano Eduard von Hartmann, ambos autores enfrentados decisivamente a la cuestión literaria como ejecución de género. Hegel, se recordará, alcanza a ofrecer al fin una fundamentación bien

construida de la teoría triádica tradicional de los géneros literarios, pero al tiempo relega de hecho a éstos al pasado, por cuanto abandona y vaticina la disolución en general del arte empezando por la poesía romántica, que para él es toda la moderna hasta la de su tiempo. Uno de los principios, o el principio más fehaciente, que sustenta todo esto hemos de inferir que coincide con el criterio hegeliano de rechazo de las artes compuestas o del entremezclamiento de las mismas y, por tanto, de negación de la ópera y el camino que esto podía representar en el futuro y desde luego ya representaba. Cuando Hegel enuncia su formalización filosófica de las entidades de género literario y de las artes, su admiradísimo Friedrich Schiller ya había formulado una teoría metafísica, neoplatónica, de todo ello. ¿Quizás esa visión metafísica pudiera haber significado para Hegel el fondo para la idea de la disolución, un modo de lo unitivo o lo esencial indiferenciado como resultante trasladable a idea de filosofía en tanto que verdad y ciencia?

La opción opuesta ejercida por Hartmann consistió en la aceptación no ya del entremezclamiento de las artes sino en la elevación de tal mecanismo de intromisión como artes compuestas y sus diferentes grados, amplificado a su vez al conjunto de los géneros poéticos, a clave de la interpretación y de todo proyecto artístico[10]. En realidad, conduciendo la absolutización hegeliana del arte sobre cualquiera otra consideración estética posible, es decir en olvido de la naturaleza frente a la conciencia, y además en su caso con la adición de lo inconsciente, alcanza Hartmann la más perfecta y profunda evolución teórica de la tríada, excelente correlato filosófico y respuesta crítica a la época de la ópera wagneriana. Ello justo en los años de un decadentismo artístico que él y otros habían asumido en el modo del pensamiento como pesimismo y destino vital. Es de creer que una cosa y la otra, que un denso horizonte especulativo y sumamente dialéctico vuelto sobre sí y el espacio de lo inconsciente, no dejaba traslucir otro mundo dentro de este mundo, la visión de un género alternativo dentro de ese pobladísimo universo artístico de transiciones complejizadas; no le permitió vislumbrar la nueva realidad literaria acrisolada en la figura del género Ensayo. La completa realidad literaria coetánea era ya otra y las razones del inmenso esfuerzo teórico de este gran poshegeliano, sin duda el más refinado pensador del más impertérrito problema estético literario anclado en una tradición más de dos veces milenaria, no permitieron un discernimiento fácil del sentido más vital de su objeto, y que el objeto tomado nacía como

10 Efectué en (2001, 557-580) una exposición detenida del argumento de Eduard von Hartmann.

culminación de una realidad sin futuro o ya abocada a un afuera del tiempo cuya tendencia última apuntaba a la aminoración de las artes mayores en la clasificación vigente de la época. En realidad no era sino una modulación del vaticinio hegeliano. Sólo el aspecto de la hibridación, una suerte de modo más difuso, lábil y permeable que aquel otro del puro y duro entremezclamiento de las artes, había de permanecer subyacente en el acierto de la orientación teórica de Eduard von Hartmann como síntoma de los tiempos.

Podríase entender que la disolución hegeliana del arte en la filosofía identificara histórica y formalmente una correspondencia equivalente a la conformada por el Ensayo y la gama de los Géneros Ensayísticos. Pero Hegel, más allá de la Historiografía y la Oratoria, no acertó a pergeñar un amplio sentido de lo que venimos denominando tendencia ensayística. Ahora bien, cabe pensar, o al menos yo así lo pienso, que el diagnóstico de Hegel fue realmente muchísimo más atinado de lo que se suele creer. Y también en este sentido, el enfrentamiento hegeliano ante las artes compuestas habría cedido inopinadamente a través del último de los caminos previsto como disolución pero al fin ejercido, a modo de hegeliana paradoja, mediante el efecto procurado por la expansión de las hibridaciones y la ensayistización, además por supuesto de la definitiva entidad establecida por el Ensayo e incluso los Géneros Ensayísticos.

Han sido problemas centrales de la más elevada cultura del siglo XX, aunque de algún modo o en alguna medida atisbados, diversamente, por Montaigne y Hume: la sobreposición del Ensayo frente a la filosofía de Sistema (es decir la cuestión del género filosófico), la literaturización de la filosofía o nivelación de filosofía y literatura (por ejemplo lo que se ha llamado filosofía narrativa), y la introducción del Ensayo en los géneros narrativos, en la Novela (es decir la ensayistización de la novela), el género de ficción moderno por antonomasia. De manera paralela ocurre tanto la gran seducción del fragmentarismo, en su procedimiento neobarroco, como la poetización de la narrativa, tan importante, ya arraigada en la invención del ‘poema en prosa’, y que en sus extremos cabe relacionar no sólo con la poematización y el impresionismo novelísticos[11] sino incluso, entre otras posibilidades, con aquello que

[11] Los términos “novela impresionista”, “novela psicológica”, al igual que los antiguos “novela histórica” y “novela de tesis”, que en algo son precedente, están naturalizados en la crítica y la historiografía literarias. El caso del establecido en español “novela poemática” parece competir a veces con el de origen anglosajón “novela lírica”, que desde luego tiene mucho menos sentido y hasta sería literalmente casi absurdo por varias razones. También parecen competir “novela ensayo”, que veremos en nuestra parte III, y “novela ensayística”, de un lado, y “novela intelectual” y “novela filosófica” de otro.

Hermann Broch (1955, 313) denominaba "estilo de la vejez" como un nuevo nivel de expresión dominado por la sintaxis más que por el vocabulario, y que después se ha dado en llamar "estilo de madurez". Tanto la poetización como la ensayistización de la prosa narrativa condujeron a las disoluciones de la fábula y del personaje características de la novela contemporánea, pudiéndose decir que se trata de fenómenos de lenguaje con valor y función transgenéricos y, en algún sentido, homogeneizadores. La literatura de la Vanguardia histórica promovió una desubjetivización y un antipsicologismo de tipo ensayístico que contribuyeron a la ironización fría y a la descategorización de la dualidad lirismo/prosaísmo. Con frecuencia, estos tipos de realización no permanecen distintos sino que a su vez se entrecruzan resultando trabajosamente diferenciables.

Se recordará cómo Ernst Bloch, que aspiraba a algo semejante a un tratado sin sistema, cumplirá elevadamente su ideación en *El Principio Esperanza*; cómo Eugenio d'Ors, quien en *Lo Barroco* se diría que propone, bajo genealogía barroca, un sistema sin tratado desde una organicidad naturalista de lo fragmentario, accede a un resultado paralelo diríase que por procedimiento inverso, sustanciado en la brevedad; cómo opera Rosenweig en su intento del nuevo pensamiento. Otros ejemplos asimismo paralelos y diferentes a éstos, igualmente de primer orden aunque de procedimientos no tan encumbrados, son las opciones más cómodamente ensayísticas de Ortega, la de D'Ors en el *Glosario*, de Simmel, acaso del joven Lukács y otros. Lukács argüía que el Ensayo aún no se había conseguido desligar de su hermana la Poesía y de ahí que aún no poseyera propia forma, razón ésta que probablemente le permite sostener finalmente el carácter del Ensayo como arte. A juicio de Adorno, el Ensayo, la forma crítica por excelencia, que sólo coincidiría con la poesía en un punto, se emparenta con la teoría como consecuencia de los conceptos, la significación de éstos así como las relaciones teoréticas que los mismos convocan, mientras que sus elementos sistemáticos no serían más que residuos de valor equivalente al de las trivialidades psicológicas. Únicamente en tanto que el Ensayo trabaja de manera enfática la forma de la exposición en virtud de que la conciencia de no identidad entre ésta y la cosa le exige un esfuerzo ilimitado, sólo en tanto que esto sea así piensa Adorno (ed. 1962, 29) que coincide el Ensayo con el arte.

Adorno no se interesó propiamente por la *dispositio* retórico-literaria (aunque sí por el problema retórico) sino que interpretó una organización composicional a partir de su interpretación del orden del pensamiento. Aquella *dispositio* sería entendida, respecto del Ensayo, como libre o pertenecien-

te a la decisión de la inmediatez del pensamiento del autor: "es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el Ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El Ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas" (Adorno ed. 1962, 27). Es éste de la discontinuidad, junto al de la ordenación concéntrica, el criterio clave de la forma adorniana de la filosofía, el cual cumple en la *Teoría Estética*, obra sin duda problematizada formalmente tanto por su estructura como por la extensión problemática que adquiere en relación a aquélla. Adorno, que traslada sin advertirlo al pensamiento y al Ensayo un par de elementos muy reconocidos de la crítica de arte, cerramiento y apertura, explicados por Wölfflin, concibe que "el ensayo es a la vez más abierto y más cerrado de lo que puede ser grato al pensamiento tradicional" (p. 29), recibe de Benjamin, por otra parte, el concepto problematizado de *exposición.* Se proponía Adorno, mediante la idea de *parataxis*, según han aducido documentalmente sus editores, que esta parataxis filosófica fuera fiel al programa hegeliano de no violentar las cosas mediante preformaciones subjetivas, un método afín al de los escritos estéticos de la última época de Hölderlin, de quien Adorno recuérdese que se ocupa precisamente en un artículo titulado con tal término de 'parataxis' (Adorno 1958, 446; Adorno, G. y Tiedemann, ed. ed. 1980, 470)[12].

El examen de las mayores creaciones narrativas del siglo XX hace patente de manera inequívoca el fenómeno extenso y decisivo de la ensayistización de su discurso. Así sucede en buena parte de la obra de Proust y sobre todo en *El tiempo recobrado*, en algunos capítulos y diálogos de esa sumarización de géneros que en realidad es *Ulises* de Joyce, en *La montaña mágica* y el *Doctor Faustus* de Thomas Mann, en *Contrapunto* de Aldous Huxley, en *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, en *El Innombrable* de Samuel Beckett. En algunos de estos casos y otros se ha podido hablar de novela intelectual y novela filosófica (Fuentes Mollá, 1985). Todo ello, al margen de cronologías, se pudiera afirmar que obtiene culminación ensayísticamente en *El hombre sin atributos* de Robert Musil, novela en la cual el propio personaje traslada a problema existencial y de personalidad la cuestión del género y así extensamente lo explicita a propósito del Ensayo, ofreciendo por demás una poética del mismo en un texto emblemático para la cultura del siglo XX. (Bien es cierto y no conviene olvidar que en la antigua novela existía la intercalación

[12] Ahí mismo pueden leerse los textos en que Adorno explica su visión del orden concéntrico.

del discurso moral y didáctico o educativo, según los términos con que se suele denominar, pero se trataba ciertamente de ejecuciones un tanto mecánicas, dicho rápidamente no modernas, pertrechadas en la indeclinable tendencia clasicista de la finalidad del arte que definitoriamente abandonaría una literatura nacida de la idea de libertad y una problematización de la relación sujeto/objeto que por ello mismo es principio y condición, según pudimos ver, de la creación del género del Ensayo. Se trata no obstante, aquella intercalación, por supuesto, de un precedente en el camino de la ensayistización de la novela). Análogamente a la Novela, la moderna Biografía de altura artística igualmente propende a la inserción ensayística, con frecuencia de extraordinaria forma interpretativa e híbrida, comprobable en Ramón Gómez de la Serna (*Goya*), con más bajo perfil y en otro muy dispar sentido en Stefan Zweig. Si observásemos un género de muchísima menor producción y menos difundido pero muy significativo para la ideación del arte literario moderno, el Poema en Prosa, ya antes referido, podrá observarse igualmente en él la ensayistización de su discurso, así la muestra ejemplar de Luis Cernuda (*Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*). Naturalmente sucede en otras circunstancias a la inversa, así en no pocas ocasiones la prosa ensayística de Jiddu Krishnamurti o también los ensayos llamados a veces "artísticos" y "divagatorios", que tan importantes fueron durante la primera mitad del siglo XX. Etcétera. La creación literaria moderna viene regida en buena parte de sus aspectos constitutivos decisivos por la omnipresencia del género del Ensayo y la alta proliferación de los Géneros Ensayísticos.

He mantenido en varios lugares que es indispensable asumir la existencia de dos grandes líneas críticas y constructivas del género Ensayo durante la época moderna. En primer lugar los tiempos y las corrientes de pensamiento que podemos designar prerrománticos, esto es el empirismo inglés (Hume, Shaftesbury, Addison...) y los inicios y evoluciones de la Ilustración alemana (Winckelmann, Lessing, Herder..., Shopenhauer) hasta alcanzar la crítica filosófica, literaria y artística de la Europa del XIX y, como figura emblemática de valor más general, que se diría culminación de todos los años del decadentismo, Nietzsche. La segunda gran línea corresponde sobre todo a los tiempos de la Vanguardia histórica y se prolonga serpenteante hasta introducirse en el siglo XXI. Esta segunda línea viene señalada, principalmente, por dos fenómenos, el artístico de las hibridaciones, especialmente en lo que se refiere a la prosa novelística, que a menudo se funde con el Ensayo, y el filosófico. Se trata en realidad, como hemos podido ver, de un amplio e intenso proceso de "ensayistización".

Todo ello exige, a mi juicio, la adopción de una idea de Literatura como sistema o régimen completo, total, bien conceptualizado, capaz de contemplar la historia pero trazado desde la realidad presente, abarcador sin excepción de todas las series genéricas. Así lo adelanté en *Teoría del Ensayo*, en 1992, y lo reitero ahora a propósito de la perspectiva que facilitan los elementos y matices que en esta ocasión aporto. Me limitaré a una descripción enumerativa y fuertemente esquemática. Para ello es necesario asumir la realidad de los discursos como un todo, un *continuum* regido por la *dialéctica de la continuidad y la discontinuidad* y la apreciación taxonómica de sus múltiples gradaciones y fórmulas transicionales en el marco de: géneros artísticos, ensayísticos y científicos. El adoptar sobre el todo la posición históricamente última, la actual, permite la asunción posible del pasado en su conjunto. Tomada la segmentación dual de las producciones culturales altamente elaboradas y en extremo diferenciables, esto es 'géneros artísticos o poéticos' y 'géneros científicos', se observa que la extensísima gama de producciones no clasificadas en esa polarización corresponde a aquello que por necesidad está en medio, lo que se encuentra entre uno y otro segmento extremados y queremos denominar 'Géneros Ensayísticos'. Si en atención a la fuerte evolución expansiva técnico-científica y la proliferación en ella de formas de discurso artificial, nos situamos en los discursos altamente elaborados y compuestos de lengua natural propia e íntegramente dichos, se obtiene un nuevo esquema binario, compuesto por los dos segmentos de 'géneros poéticos o artísticos' y 'géneros ensayísticos'. Es de advertir, asimismo, que cada uno de estos segmentos clasifica dentro de sí un orden triádico, el de la tríada tradicional (líricos, narrativos, dramáticos) en el primer segmento y, en el segundo, otro orden triádico representado por los géneros ensayísticos de mayor tendencia artística, el Ensayo y, en tercer término, los géneros ensayísticos de mayor tendencia teorética o científica. Esta triple segmentación de los Géneros Ensayísticos continuaría a su derecha con la segmentación de los géneros científicos de la que hemos prescindido por cuanto abandonando la literatura forma los discursos de las ciencias experimentales, físico-naturales y demás. Por ello los géneros ensayísticos de mayor tendencia artística se sitúan, siguiendo la gradación ascendente de esa misma tendencia, en el subsegmento izquierdo, definiendo el Ensayo, naturalmente, el lugar central de la triple subsegmentación ensayística. El conjunto describe un criterio epistemológico de la síntesis, tanto en sentido esencialista como morfológico y finalmente histórico.

Es preciso reconocer una realidad de hecho: la época moderna estatuye la paridad o la primacía, al menos en el sentido que otorga la capacidad de

decisión y relevo, del Ensayo y los Géneros Ensayísticos, o de la tendencia ensayística frente a la tendencia artística, y, consiguientemente, la complicada fenomenografía literaria desencadenada por todo ello. La extensa serie ensayística de los géneros memorialísticos, así como la renovada de los géneros más breves y los proverbiales, ya por sí mismas transforman la faz de la literatura. El Ensayo ha devenido el moderno género de alto estilo y de la expresión neohumanística que ha relevado a los tradicionales del Diálogo y la Epístola, entre otros; y la ya antigua polarización de consideraciones literarias que cabía reunir en torno a las nociones de poesía y prosa, de poético y prosaico, ha sido sustituida por la pareja de designaciones relativas a ficción/reflexión, las cuales vienen a recentrar la idea de un arco de la literatura en el marco de un régimen de valores en el cual es constatable, dentro de los términos más generales:

1) La aminoración de las heredadas artes mayores y una consiguiente multiplicación de las menores, sean tradicionales o de nueva creación;
2) La reclasificación o nivelación de la poesía, que de hecho ha sufrido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, al apagarse el furor vanguardista un grado de translación plurigenérica o de disolución al modo predictivo hegeliano;
3) La restricción de la filosofía de sistema casi a los neo-neopositivismos analíticos y a ciertos usos académicos de la investigación;
4) Quizás en compensación de esto último, y en cualquier caso como consecuencia del primado de la tecnificación, la expansión de los discursos formales y artificiales, a veces incluso procedentes del mismo campo de las humanidades, los cuales por principio se autoexcluyen de hecho de las Ciencias humanas y de la literatura, esto es de los Géneros Ensayísticos;
5) La necesidad, pues, de fundar un *concepto activo de literatura* acorde a un estado de cosas que la realidad exige redefinir sin contradicciones, en coincidencia de conceptos y objetos inscritos en un mundo de existencia en el cual la *tendencia ensayística* representa la función distintiva.

Bibliografía citada

Adorno, Th. W. (ed. 1962), "El Ensayo como forma" (1958), en Id., *Notas de Literatura,* ed. de Manuel Sacristán, Madrid, Ariel, pp. 11-36. *(Der Essay als Form,* en Id., *Noten zur Literatur*, ed. de Rolf Tiedermann, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, pp. 9-33).

Adorno, Th. W. (1958) "Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins", en *Noten zur Literatur*, ed. cit.

Adorno, Gretel y Tiedemann, R. (ed. 1980), "Epílogo de los Editores", en Adorno, Th. W., *Teoría Estética*, vers. esp. de Fernando Riaza y Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, pp. 467-473.

Alter, N. M. y Corrigan, T. (eds.) (2017), *Essays on the Essay film,* Nueva York, Columbia U. P.

Andrés, J. (ed. 1997), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, ed. de J. García Gabaldón, S. Navarro Pastor y C. Valcárcel, dir. por P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, vol. I.

Aullón de Haro, P. (2013), *Escatología de la Crítica,* Madrid, Dykinson.

Aullón de Haro, P. (2010), "El Ensayo y el proceso de la literatura moderna", en R. Mª Goulart, *Poéticas do Ensaio,* Coimbra, Universidade de Coimbra-Universidade de Açores, pp. 25-44.

Aullón de Haro, P. (2007), *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2ª ed.

Aullón de Haro, P. (2001), "La estética literaria de Eduard von Hartmann", en *Analecta Malacitana*, XXIV, 2, pp. 557-580.

Aullón de Haro, P. (2000), *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo,* ed. de J. Pérez Bazo, Málaga, Analecta Malacitana.

Aullón de Haro, P. (1996), "Un ensayo crítico sobre la ciencia del lenguaje", en *Teoría/Crítica,* 3, pp. 23-38 .

Aullón de Haro, P. (1994), "La construcción de la Teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético", en Id. (ed.), *Teoría de la Crítica literaria,* Madrid, Trotta, pp. 57-85.

Aullón de Haro, P. (1992), *Teoría del Ensayo,* Madrid, Verbum.

Bense, M. (1947), "Über den Essay und seine Prosa", en *Merkur,* I, pp. 414-424.

Broch, H. (1955), *Poesía e investigación*, trad. de Ramón Ibero, Barcelona, Barral, 1974.

Català Domenech, J. M. (2014), *Estética del ensayo. La forma ensayo de Montaigne a Godard,* Universidad de Valencia (PUV).

Català Domenech, J. M. (2005), "Filme-ensayo y vanguardia", en Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y Vanguardia,* Madid, Cátedra, pp. 109-158.

Coomaraswamy, A. K. (ed. 1983), *Sobre la doctrina tradicional del arte* (1938), Palma de Mallorca, José J, Olañeta.

Dilthey, W. (ed. 1978), *El mundo histórico* (1923), Obras VII, ed. y trad. de E. Ímaz, reimp.

Fuentes Mollá, R. (1985), "Sobre el descrédito de la novela filosófica", en *Revista de Occidente*, 44, pp. 153-163.

Hegel, G. W. F. (ed. 1984), *Lecciones de Estética* (1832-1838), ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 8 vols.

Lukács, G. (ed. 2015), *Sobre la esencia y forma del Ensayo* (2010), trad. de M. Sacristán, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Sequitur.

Nicol, E. (1961), "Ensayo sobre el Ensayo", en Id., *El problema de la filosofía hispánica,* Madrid, Tecnos, pp. 206-279.

Ortega y Gasset, J. (1914), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 1975.

Pageaux, H.-D. (2019), *De Cervantes a Vargas Llosa. La prosa española entre ficción y mediación,* Madrid, Instituto Juan Andrés.

Pérez Bowie, J. A. (2008), "El filme-ensayo", en Id., *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica,* Universidad de Salamanca, 2008, pp. 137-139.

Reyes, A., (1942), *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica* (*O.C.* XIII), México, FCE, 1961.

I. TEORÍA DEL ENSAYO

COMO CATEGORÍA POLÉMICA Y PROGRAMÁTICA DENTRO DE UN SISTEMA GLOBAL DE GÉNEROS

1. Teoría del Ensayo: Ciencia, Filosofía, Literatura. Reflexión polémica, documental y programática

La cuestión del Ensayo en cuanto que privilegiado género medular e irrenunciable de la reflexión moderna es interrogante no subsidiario para el conocimiento del lenguaje y para la formación del pensamiento. Si bien se mira, éste es un problema radical permanentemente alojado en la evolución de la Modernidad, y no sólo en lo que se refiere a la Literatura y la Filosofía, sino también, de manera menos directa pero igualmente clara, al Arte y la Ciencia.

Considerado así –y según podrá comprobarse– el del Ensayo es a su vez un problema de gran actualidad vinculable a ciertas corrientes y polémicas muy publicitadas durante los años recientes. Sin embargo, mi interés, se advertirá fácilmente, en su sentido más sustancial y originario es ajeno a esto último. Nunca me he ocupado de asuntos desenvueltos o dirigidos de tal modo que su fundamento distintivo finalmente consiste en haber accedido al estatuto que rige la marcha de las modas y no en el verdadero volumen del problema en sí. No obstante, en lo pertinente me referiré a ello, no sea que se piense, como tantas veces, que el silencio no es elegante elocuencia. Acaso se me pueda decir que una vez situada esa frontera y atisbadas otras no menos mostrencas, aunque de distinto ángulo, poco espacio habitable es el que nos quedaría. Pues bien, ese espacio no es tan poco, antes al contrario se trata, para quienes quieran ver, de una gran avenida de muchísimo fondo que recorre, si se está dispuesto a transitar, todos los auténticos problemas del hombre y la cultura, y desde la confortabilidad de su sólido respaldo moral, que al fin no es más que el singular de cada uno, y naturalmente si se es fuerte y no se perece en la esquizofrenia cultural heredada, es posible contemplar con ex-

traordinaria amplitud, y hablar y escuchar a quienes más interesa. Esto es, se puede experimentar, y hablar de todo una vez responsablemente situados en el espacio del Ensayo, puesto que naturaleza y función de este género es poder experimentar y hablar intensamente acerca de toda cosa relevante por algún motivo. Pero sálvesenos de las últimas modas intelectuales, las cuales no son sino reflejo cuando menos sesgado de problemas de más fondo, a menudo "políticamente" enmarañados o superficializados al amparo de ciertos soportes de alineación social. Sin duda son ya demasiados los aspectos actualmente desfocalizados respecto de la cultura de la Modernidad, comenzando –que es lo de más bulto– por la llamada Posmodernidad, para referirse a la cual parece con demasiada frecuencia requisito imprescindible la más absoluta ignorancia del pensamiento y del arte modernos. Lo malo es que esto dará lugar, tarde o temprano, a inevitables servidumbres destinadas a barrer con arduidad los resultantes de ofuscaciones presentes con menoscabo de actividades de mayor productividad de cara al futuro; o tal vez, simplemente, las nuevas generaciones vuelvan la cabeza y se nieguen a ello sumándose al creciente discurrir de confundirlo todo o de la trivialización dominante.

El Ensayo es un género naturalizado por la cultura de la Modernidad progresivamente desde sus orígenes y sujeto, por tanto, al decurso de la sucesiva implantación revolucionaria anticlasicista de ésta, al extenso conjunto de accidentes y resoluciones del arte literario y del pensamiento nacidos de la formación prerromántica, sobre todo empirista inglesa e ilustrada alemana, del siglo XVIII. Es éste un proceso que, si se aplica el criterio de la decisoriedad mediante principios de dialectización, concluye propiamente, dicho en sentido convencionalizador, en la última guerra mundial. A partir de ese hecho histórico hasta hoy, tras el Existencialismo y la Fenomenología como últimas proyecciones importantes del gran Idealismo, el desenvolvimiento contemporáneo describe, hasta donde a mí se me alcanza, un decurso caracterizable, de un lado, por las tecnociencias (Trías 1991) y en general las corrientes neo-neopositivistas; de otro lado, artístico y literario, por un decadentismo, mejor neo-decadentismo, conglomerante y débilmente restaurador que puede ser adscrito a las recategorizaciones de neo-realismo, neo-modernismo, neo-vanguardia u otros marbetes asimilables, en los cuales es susceptible de ser integrada la generalidad de las producciones actuales. Sólo la Contracultura, fenómeno inédito de un pasado reciente, pudiera representar algún tipo de indicio que por el momento no acertaríamos a situar de forma definitiva, especialmente como consecuencia de la subsiguiente vacuidad posmoderna, la cual parece un final, o el comienzo de un final, quién sabe si muy prolon-

gado, que especifica el borde del reflujo de la Modernidad acaecido durante nuestro tiempo. Vista de este modo la perspectiva histórica, la época presente es definible por estar desprovista de originalidad, o bien por no haber decidido aún nada justamente describible y argumentable en cuanto establecimiento nuevo; se asemeja a un interregno o a un lugar de múltiples convivencias desarraigadamente superficializadas. En este sentido de incapacidad de reinicio es en el que en último término sostengo mi teoría de la estructura dialéctica de la Modernidad y que ésta concluyó con el fin de la Vanguardia histórica, es decir en la guerra. Debo añadir que me atengo, para el análisis esbozado, a la responsabilidad de mis propias investigaciones sobre historia y teoría literarias.

Sirva lo anterior para poder decir ahora que aquello que pretendo aquí es plantear la virtualidad del género Ensayo, es decir del *libre discurso reflexivo*, en cuanto espacio natural y más adecuado tanto para replegarse a la necesaria *conjetura especulativa e interpretativa* como para proceder decisoriamente a efectuar las posibles maniobras conducentes a *las ideaciones del nuevo pensamiento*. Una vez fenecida la filosofía del Gran Sistema, o al menos mientras no surja otra que la sustituya, y no parece que ésta sea condición actual, el libre discurso reflexivo constituye el instrumento incorruptible y diversificable del que la cultura inagotablemente dispone, el instrumento originario de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente. Como se comprobará más adelante, el Ensayo establece, si se procede a explicar su naturaleza y su función con renovadora mirada, la categoría perfecta y explicativa que ha quedado oculta en ciertas discusiones actuales.

Los discursos ensayísticos, en razón de la intromisión de contrarios o entremezclamiento de opuestos decisivamente promovida por la radicalización romántica (Novalis, ed. 1976, 334), y éste es el principio operativo fundamental que en todos sus niveles la rige, describen una amplia gama de radicalizaciones experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica en el transcurso de los tiempos modernos, lo cual es resultado evidente del proceso de subjetivización artística y filosófica instituido desde las primeras germinaciones prerrománticas. Nótese, además, cómo Paralelamente al tratadismo de la filosofía sistemática los empiristas ingleses al igual que Winckelmann, Lessing, Schiller y una extensa producción relevantísima que linealmente alcanza a Nietzsche y Kierkegaard especifican una concepción ensayística de gran envergadura. Volveremos sobre ello en su relación filosófico-literaria. Ahora bien, la otra cara de dicho aspecto atañe al tradicional debate entre ciencias

físico-naturales y ciencias humanísticas, al pretendido concepto de cientificidad tantas veces malinterpretadamente abandonado y nunca de manera estable claramente especificado. Pero ahí están Goethe, Dilthey, Rickert…, que rechazaron los métodos de la matematización para las ciencias del espíritu. No es éste el momento de referirse a ello en extenso. Lo que sí quiero aducir es el hecho de que el limite normal de los lenguajes ensayísticos, el punto en el cual dejan de ser, está representado por los lenguajes formales, o lo que es lo mismo, cuando la artificialización o la predominancia de las terminologías ofrecen una realización de lengua que ya no es la natural y, por consiguiente, un mundo que ya no corresponde con justeza al de la vida del hombre. Indirectamente en lo que aquí nos toca, pero sin duda en dirección de confluencia que podemos tomar la libertad de allegar a nuestro propósito, cabe recordar el replanteamiento que en los años treinta se hace Husserl a resultas de sus argumentaciones sobre *La crisis de las Ciencias*: "Llamar filosofía al fisicalismo sólo significa poner en circulación una equivocación como realización de nuestros atolladeros cognoscitivos, en los que nos encontramos desde Hume. Puede pensarse la naturaleza como multiplicidad y tomar hipotéticamente por base esta idea. Pero en la medida en que el mundo es mundo cognoscitivo, mundo de consciencia, mundo con hombres, tal idea es absurda para el mundo en una medida insuperable"; y aun comenta más adelante, "… ni tan siquiera se ha puesto en claro el hecho de que el sentido de la objetividad científico-natural, o bien de las áreas y métodos científico naturales, es un sentido esencial y fundamentalmente diferente del de la objetividad científico-espiritual" (Husserl ed. 1991, 277, 279). Esto vale para la consideración del Ensayo en tanto que género de la filosofía como, por otra parte, para los géneros ensayísticos -no el Ensayo en sentido propio– de aproximación disciplinaria, los cuales constituyen el universo textual de producción científico-humanística. Asimismo, compete al discurso reflexivo, filosófico si se quiere, el enjuiciar la labor de las ciencias físico-naturales, al igual que cualquier otra actividad pertinente. No me sustraeré a recordar el estudio de Murray Turbayne sobre la metáfora, en el cual se pone de manifiesto cómo el elemento metafórico, que en principio sirve para nombrar algo oscuro, llega a convertirse en confusión absoluta desde el momento en que la forma figurada pasa a ser tenida corno directa representación de la cosa misma, sustituyéndose modelo por realidad. Así ha ocurrido frecuentemente en la historia de la ciencia: "Mientras que por un lado, el uso de la metáfora para iluminar áreas oscuras –uso cuyo precio es la constante vigilancia– no significa confundir un artificio o medio de procedimiento con elementos del proceso, por el otro lado, ser empleado por la

metáfora supone agregar al proceso características del procedimiento que son productos de la invención o especulación. El que cae víctima de la metáfora acepta una manera de clasificar, agrupar o colocar los hechos como la única que existe para clasificarlos, agruparlos o ubicarlos. La víctima no sólo tiene un enfoque particular del mundo, sino que, además, considera que la suya es la única perspectiva posible, o más bien, confunde una especial perspectiva del mundo con el mundo mismo. Es pues, sin saberlo, un metafísico. Ha confundido la máscara con el rostro. Dicha víctima, que es un metafísico *malgré lui*, debe ser diferenciada del otro metafísico que tiene conciencia de que su clasificación de los hechos es arbitraria y podría haber sido distinta" (Turbayne ed. 1974, 42). Por su parte, el discurso del Ensayo es ajeno sustancialmente a este tipo de problema, o a su mayor gravedad, y, a su vez, es aquel discurso que se comporta con inflexión más adecuada destinable a la aclaración del mismo.

El Ensayo es el género y es el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y la hermenéutica, formas todas ellas que en buena medida se presuponen y delinean modos operativamente similares, por lo común análogos y hasta identificables del principio que determina *la reflexión discursiva*. El discurso reflexivo, y remitámoslo a la realidad de los textos, es el discurso dominante de la hermenéutica y sus posibles derivaciones disciplinarias; es aquel que más justamente contiene en su ser e intimidad decursiva la actividad inagotable de una *dialéctica interior*, si la cual perece. A diferencia de otros discursos dialogísticos o dialécticos, el libre discurso reflexivo del Ensayo ofrece la más especifica o intima germinación dialéctica desde sí propio. Por lo demás, la hermenéutica (Gadamer ed. 1977) define una praxis que preferentemente albergan los géneros ensayísticos. Los géneros ensayísticos en general y, en particular, el Ensayo corresponden a las modalidades principales de la teoría y la crítica de la Literatura, así como de las Artes y por otro lado de la Estética, ya se presenten como ensayos tal cual o a través de las modelizaciones empíricas del articulo o a través del marco genérico, por decirlo así, pre-intencional que delimita la fórmula del prólogo. Lo apuntado es referible por igual a la teoría como a la crítica literarias y artísticas. En el caso de la Teoría literaria (también de las Artes) propiamente dicha, es decir de la Poética como teoría *a priori*, ideadora o prescriptiva, existe un fenómeno que acaso pudiérase denominar supraensayístico: el poema de contenido teórico, por ejemplo la Epístola de Horacio a los Pisones. Es la suprema convergencia de Teoría y Arte. Añádase el género pragmático del Manifiesto y se obtendrá una muestra en cierto modo igualmente extrema y

peculiar con la cual queda totalizado el conjunto genérico de estas materias a excepción del Tratado.

En lo que tiene que ver con las relaciones entre Literatura y Filosofía, o las modalidades genéricas de éstas y sus aledaños en la expresión del pensamiento, respecto del discurso del Ensayo, hay que comenzar por señalar –como ya dije– que es el principio romántico de intromisión de contrarios aquel cuya instalación explica los distintos desarrollos particulares entre los cuales el discurso ideológico-literario del Ensayo se inserta. Diferente asunto, del cual no me voy a ocupar, es el del género del Diálogo desde Platón. Las construcciones y los intentos de ensayismo alojados en la prosa artística, o cuando menos prefiguradamente artística, son una constante muy subrayada en la época contemporánea con inmediatos antecedentes, si bien regidos por otro orden cultural, en la expresión didáctico-moral y satírico-burlesca dieciochista y, por supuesto, progresivamente más alejados en épocas anteriores. De ello señalaré sintéticamente todo lo que considero necesario en la Segunda parte de nuestro estudio. Para la primera mitad del siglo XX, que es la fase que más importa por razones de calidad y problematización a los intereses en curso, pienso que en especial han de someterse a observación dos factores distintos y de algún modo simétricos. Por una parte, en primer lugar, la gran incidencia finisecular o decadentista de un lenguaje literario a menudo dentro de los aproximados limites genéricos de la novela, de carácter poemático, en ocasiones proclivemente psicologista o bien filosófico, a veces impresionista sobro todo pero también de sesgo especulativo, o hermetista, o exoticista incluso..., el cual influyó notablemente en la disolución de las estructuras de fábula y personaje de los textos novelísticos, en consecuencia, de sus más puras y ortodoxas identidades formal y temática. No es en absoluto de extrañar que Pedro Salinas (ed. 1970, 34-35) haya podido decir: “Para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no es de la letra, sino del espíritu) se manifiesta en variadas formas, a veces con las menos esperadas, y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días”. En cierto modo, pues, lo lírico, lo poético pudiérase afirmar que se constituye en componente transgenérico y de homogeneización traslaticia desestructuradora de límites en última instancia procedente de la metafísica poética del Romanticismo y sus concreciones genéricas. Sin duda esto favoreció extensamente múltiples mecanismos de polivalencia y de intersección segmental de discursos cuando no de hibridaciones

propiamente ajustadas, de resoluciones textuales por completo sintéticas. De hecho, ésta es una de las caracterizaciones decisorias del lenguaje literario de la época decadentista o simbolista; y aun añadiré que tales tipos de realización habilitaron conjuntivamente cauces transicionales reestructurados en el lenguaje prosístico de la Vanguardia histórica. No será preciso explicar que el lenguaje filosófico y su disposición textual no es ajeno a esos acontecimientos. Es probable, según pienso y hablando muy en general, que ese componente poético transgenérico en la literatura española ofrezca una realidad, por decirlo así, más indistinta que en otras europeas, en este sentido de mayor y cenital derivación especializada. En cualquier caso, aquí lo poético fue el elemento decisivo originario para la consecución de las intromisiones ensayísticas, o particularmente filosóficas si se quiere.

Por otra parte, en segundo lugar, es de advertir la radicalizada repercusión vanguardista sobre el sujeto artístico estatuido por el Romanticismo; esto es a partir del Futurismo marinettiano y la explanación de su código antipsicológico, antiargumental, antisentimental, es decir antidecadentista, que no es sino un anticódigo romántico-simbolista supresor de la estética y la retórica heredadas. Ello trajo consigo, entre otras cosas, diversas formas de objetualización antisubjetivista, de descategorización de la dualidad prosaísmo/lirismo, de introducción de fórmulas de la ironización fría así como de la intelectualización aniquiladora del volumen psíquico-emocional y simbolizador (por lo demás en gran medida ya topificado) de la literatura y del arte precedentes que los vanguardistas se propusieron destruir. (El Surrealismo añadió una nota psicológica a este fenómeno, pero en realidad destranscendentalizadoramente subsumible en lo dicho; por su parte el Creacionismo, de mayor contenido y profundidad metafísico-poética, no triunfó en la escena europea). Naturalmente, entre las más radicales posiciones vanguardistas hubo importantes espacios para las más dispares consecuciones al margen de los grandes núcleos de perfilada decisión doctrinal, empezando por la precedencia alemana del Expresionismo, que posee cierto aspecto de transición acaso propiciado por su carencia teórico-poética. Si dirigiéramos la mirada a la prosa narrativa de la cultura decadentista (que por supuesto cronológicamente se superpondrá encabalgadamente a la que subsigue) hallaríamos en Marcel Proust y Thomas Mann los principales edificios de la prosa de ficción, sea autobiográfica o no. Y estos dos grandes edificios, cada uno a su modo, son construcciones de extraordinaria proclividad reflexiva. También convendría recordar en un sentido más puramente decadentista, pese a todo, la prosa anterior de Maeterlinck, y no digamos de D'Annunzio, a su vez vinculable al

Zarathustra nietzscheano. Pero si dirigiéramos la atención hacia los puntos extremos en que tales fenómenos devienen en el decurso histórico-literario, quizá se pueda determinar en Samuel Beckett, especialmente en una novela como *EI Innombrable*, un caso extremadamente ejemplar, tal vez la síntesis más perfecta y evolucionada de discurso narrativo y discurso reflexivo-especulativo. Ahora bien, lo decisivo en la consecución de tales efectos reside, con anterioridad a Beckett, en sus maestros, en las ejemplarísimas elaboraciones intermedias de las obras mayores de James Joyce (en lo que se refiere a *Ulises*, relacionado con la Vanguardia, moderada, anglosajona) y, de otro lado, Hermann Broch (*La muerte de Virgilio*) y Robert Musil (*El hombre sin atributos*), a su manera heredero del Expresionismo.

Desde el punto de vista que aquí preferentemente nos concierne, *Ulises* constituye la culminación moderna de los procedimientos literarios totalizadores por composición genérica; es obra total que se funda en la suma de géneros, cabría decir que uno por capítulo. En tal sentido se trata más de una composición arquitectónica que no de una síntesis discursiva, que también existe, y no sólo en el monólogo de la esposa de Bloom, si bien éste resulta especialmente significativo en virtud de su proyección especulativa y, por tanto, referible sobremanera a la fundamental cuestión que aquí nos trae. Pero lo monologal y sus derivaciones no se olvide que ya había formalizado expresiones muy relevantes en la prosa decadentista, de la que bastaría recordar a Proust. De este modo, si la ópera totalizó los géneros de las artes, cosa que desestimó Hegel tanto como interesaría a Wagner, la novela totalizó los géneros literarios. Es una aspiración en alguna medida similar a la muy consciente de Hermann Broch a propósito de su propia obra y sus conceptos de composición musical (sinfónica en lo que se refiere a *La muerte de Virgilio*, que él pensaba una epopeya como monólogo), variación o comentario y simbolización mediante lo que él llamó “sintaxis unitaria” de la poesía, que es sin embargo irreductible, mediante lo cual se diferencia por, irracional de la racionalidad musical. “La unidad de la obra de arte es elevada del caudal interminable del acontecer, y como quiera que la obra de arte es hermética y como tal siempre símbolo del mundo, y como quiera que, de este modo, se convierte en adelantada de la gran cosmogonía futura –la poesía es siempre una fuente incipiente de conocimiento– se convierte asimismo en símbolo de la creatividad. Y ello porque la creatividad no consiste simplemente en dar rienda suelta a la fantasía y en alumbrar una fábula tras otra, sino en el hermetismo y en una unidad que aparece como eterna y constante novedad, y en la que lo irracional y lo tenebroso cobran luz en formas siempre nuevas”,

(Broch ed. 1974, 297). La poesía (o la novela en particular) será el deseo insatisfecho en la realidad de alcanzar lo absoluto, la unión integral de lo racional y lo irracional de la vida que se resuelve en culminación no real pero sí simbólica. Esta aspiración de Broch puede decirse que es paralela a aquellas otras que ofrecen Joyce y Musil, a quienes tanto aprecia y pondera el autor de *La muerte de Virgilio*. Musil, por su parte, titula muy explícitamente un capítulo del libro primero de su novela inacabada *El hombre sin atributos*: "También la tierra, pero especialmente Ulrich, rinden homenaje a la utopía del 'ensayismo'". Musil se plantea verdaderamente el problema del género trasladándolo a problema existencial; por lo mismo se produce una suerte de equivalencia entre género y existencia, o entre personaje y conflictividad genérico-literaria como reflejo de un conflicto general de la vida y la cultura. Dice Musil respecto de Ulrich, su personaje: "Aproximadamente, así como un ensayo trata un asunto bajo diversos puntos de vista a lo largo de sus capítulos –porque un objeto desentrañado pierde de golpe su volumen y se reduce a un concepto– así creía él poder mirar y tratar atinadamente el mundo y su propia vida". Y unas páginas más adelante: "Ya que no se puede hacer una verdad con las partes auténticas de un ensayo, tampoco se puede extraer una convicción de un estado semejante; al menos, mientras no lo abandone, así como un amante tiene que despojarse del amor para poder describirlo. La inmensa conmoción que a veces le turbaba estaba en contradicción con el instinto activista de Ulrich que amenazaba límites y formas" (Musil, ed. 1969, I, 305 y 311). El procedimiento de Musil consiste en describir, como narrador omnisciente, el discurso reflexivo o los movimientos especulativos y emocionales del personaje, presentando en consecuencia un monólogo narrativamente dirigido, o engastado en el discurso del narrador. Por ello, al menos en ciertos momentos, el discurso mental del personaje es objeto del discurso literario del narrador, que ofrece de esta manera un grado importante de disociación distanciadora al tiempo que se involucra en la naturalidad del intercambio lingüístico más común y, por lo mismo, formalmente ajeno a las técnicas de autonomización poético-discursiva, como la del automatismo del monólogo final de *Ulises*. En realidad sucede que la disposición constructiva desdobla confrontando de ese modo la conciencia del sujeto autor, en una modalidad entre otras, la más directa, de esa amplia gama de figuras de la escisión desdobladora producidas por la problematicidad del sujeto artístico, también filosófico, desde Goethe y Jean Paul en los inicios de esa gran tradición ideadora romántica alemana hasta Gil de Biedma. Transcribiré ahora íntegro el extenso párrafo que constituye el centro según Musil de la cuestión

ensayística y sus atingencias genérico-literarios y de pensamiento, sobre todo respecto de la filosofía:

> Ulrich estaba convencido de que ya sólo faltaba la fórmula: aquella expresión que tiene que encontrar La meta de un movimiento en un instante feliz, a fin de poder recorrer el último trayecto; ésta es una expresión atrevida, todavía no justificada en el actual estado de cosas, una combinación de exactitud e inexactitud, de precisión y de pasión. Pero precisamente en los años en que debía de haberse sentido entusiasmado le ocurrió algo curioso. Él no era filósofo. Los filósofos son opresores sin ejército; por eso someten el mundo de tal manera que lo cierran en un sistema. Posiblemente es ese el motivo por el que existieron grandes filósofos en épocas de tiranía, mientras que en los tiempos de progreso y democracia no surgen filosofías convincentes, al menos a juzgar por las lamentaciones que se oyen. En consecuencia, hoy se ofrece demasiada filosofía, aunque en recipientes pequeños; incluso hay comercios que la sirven a granel; en cambio, tratándose de grandes tomos filosóficos, se manifiesta una declarada desconfianza. A esta filosofía se la considera absurda; ni Ulrich escapaba a esta sensación; después de sus experiencias científicas pensaba en ella incluso burlonamente. Esto influía en su conducta, de manera que todo lo que veía le inducía a reflexionar) a pesar de la prevención que tenía a pensar demasiado. Pero lo que en definitiva decidía su comportamiento era otra cosa muy distinta. Había algo en el ser de Ulrich que obraba de un modo distraído, paralizante, desarmador, contra el orden lógico, contra la voluntad inequívoca, contra los impulsos de la ambición concretamente dirigidos, y también esto estaba comprendido con el nombre por él elegido de "ensayismo", aun conteniendo los elementos que él, al correr del tiempo e inconscientemente, había eliminado de aquel concepto. La traducción de "ensayo" mediante la palabra "prueba" según se suele hacer, contiene sólo aproximadamente la alusión esencial al modelo literario; pues un ensayo no es la expresión provisional o accesoria de una convicción que podría ser elevada a verdad en una oportunidad mejor y que también cabría reconocerla como error (de este género son únicamente los artículos y composiciones que las personas letradas llaman "desperdicios de su escritorio"), sino que un ensayo es la forma definitiva e inmutable que la vida interior de una persona da a un pensamiento categórico. Nada le es tan extraño como la irresponsabilidad y la mediocridad de las ocurrencias llamadas "subjetividad"; pero tampoco verdadero y falso, prudente

> e imprudente son conceptos aplicables a tales pensamientos protegidos en las leyes no menos severas por aparecer suaves e inefables. No ha habido pocos de estos ensayistas y maestros de la vida interior, pero no hay por qué nombrarlos; su reino está entre la religión y la ciencia, entre ejemplo y doctrina, entre el *amor intellectualis* y la poesía; son santos con y sin religión, y a veces son también simplemente hombres enredados en una aventura (Musil ed. 1969, I, 308-309).

La reflexión de Musil, otorgada a su personaje, es decisoriamente programática, es decir constituye una Poética del género en su justo sentido. Ulrich, en lo que sigue, se interroga acerca de que si llegará a sabio quien desea la verdad, y tal vez a escritor quien se quiera jugar la subjetividad, "¿qué debe hacer un hombre que quiera algo intermedio entre ambos?" (p. 310). Esto viene a ser asimismo una definición del ensayista. Así se plantea que lo necesario, aquello que existe entre "verdad" y "subjetividad" es lo que se llama "exigencia", mientras que los novelistas narran "excepciones". Respecto de esos ensayistas sobre los cuales se ha pronunciado, elaborando de hecho una teoría del ensayista de la que a su vez es reflejo el conjunto de la propia obra, señala Musil la singularidad de la experiencia que se adquiere mediante su interpretación. Ha sabido ver Francisco Jarauta (1991, 47-48) que "la invención del ensayismo, para Musil, responde simultáneamente tanto a la imposibilidad del relato como a la de aquellos otros órdenes lineales o totalidades sistemáticas a los que el orden narrativo está históricamente relacionado y que son igualmente criticadas por Musil, como son: la linealidad de la Historia, los sistemas filosóficos y un cierto concepto de causalidad. Con él se intenta dar respuesta no sólo a la crisis del relato y de la novela, sino también a la crisis del Pensamiento teórico sistemático, es decir, a la crisis de las certezas absolutas de la ciencia y la filosofía que domina el *fin-de-siècle*". A propósito de la novela filosófica, Fuentes Mollá (1985, 153-163) argumenta que la injustificación es la trampa a que se encuentra condenada toda novela "culta", pues ha de recurrir a justificaciones "intelectuales" que únicamente se hallan en otros libros; que la novela "de conocimiento", sus diferentes tipos (la actual novela culta, la novela educativa cristiana como el Guzmán de Alfarache, el cuento filosófico dieciochesco o la novela de tesis decimonónica) tienen en común la creencia en ciertos axiomas de cultura, religión o razón "cuyo cumplimiento libraría al hombre del infortunio"; mientras, la novela filosófica propiamente entendida posee la característica, a diferencia de esas novelas que se valen de la teoría y encarnan el mal en el pecado, la pasión o

el fracaso, de subvertir tal ecuación. En la novela filosófica “la teoría ensayística no impera, helada, al margen de la vida de los personajes, sino que, a la inversa, *depende y se subordina* a ella”. La teoría de la novela filosófica procede de lo que le ha sucedido a un personaje y se supedita, por tanto, a la experiencia de éste. Las digresiones dejan de ser de este modo doctrinas perennes e inmutables, para convertirse en formulaciones provisionales y transitorias que dejarán paso a otras distintas en cuanto se extinga la “forma de vida” que les dio sentido. Lo que singulariza a la novela filosófica no es sino la *amenaza* que se cierne sobre su propia teoría, que en cualquier momento puede recusarse o desvanecerse si cambia el modo de vivir del hombre. La teoría, en ella, no legisla sobre lo vivido, sino que al contrario, se halla cautiva y subordinada a ello. En la novela filosófica nunca encontraremos, en definitiva, “verdades que lo sean en términos absolutos e inalterables” (pp. 155-156). El mismo crítico aduce nietzscheanamente que si la filosofía no es sino confesión, la novela filosófica hereda este postulado de forma inversa, proponiéndose obtener la teoría subyacente en la confesión, y por ello el sujeto, su inmediatez espontánea, queda erigido en objeto de abstracción. De ahí también la dificultad y la peculiaridad composicionales de los requerimientos de una disposición textual que ha de salvar el permanente elemento ensayístico, nunca encubierto, mediante procedimientos sobre todo de estructura musical. Fuentes Mollá (p. 156) arguye cómo la novela filosófica es precisamente un producto de nuestro siglo por cuanto que subvierte el modo de jerarquizar “experiencia” e “ideas”; los principales prototipos del género (*La montaña mágica* y el *Doctor Faustus*, de Thomas Mann; *El tiempo recobrado*, de Proust; *Contrapunto*, de Huxley) “dan por sentada la noción de vida como un sustrato primario a partir del cual elevarse, después, hasta la teoría ensayística. La novela filosófica hereda de Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, en un primer momento –y después de Dilthey, el primer Lukács y Bergson–, la idea de vida como *acción* previa, y prioritaria, a cualquier reflexión” (Ibid.). Si bien se mira, esta perspectiva de cosas establece al narrador filosófico en posición análoga tanto a la del sujeto autobiográfico como a la del sujeto lírico. Esa posición delinea, en resumidas cuentas, la misma órbita que la del ensayista. En ella preexiste una ambivalencia, o una doble posibilidad, la Prosa se poetiza distintivamente adquiriendo los rasgos de modulación suprasegmental significativos en consonancia con el decurso anímico y la dirección unificante de su propia decisión artística o, por el otro extremo, igualmente diluyendo el movimiento de la acción narrativa, se ideo-

logiza conceptualistamente y con preferencia reconstruye las condiciones más objetivas de la subjetividad y propende a la especulación.

En lo que se refiere a los intentos y asimilaciones artísticas en la prosa filosófica, o prefiguradamente filosófica, tan constantes como los anteriores de sentido inverso, se observará que tienden indeclinablemente a formalizaciones ensayísticas o bien incluso hacia el experimentalismo, o a disposiciones textuales y elocutivas propias del Ensayo puro, cuya naturaleza ciertamente es hibridadora. A este propósito es necesario traer a colación el aforismo y el fragmento de invención romántica (Schlegel), y los tantas veces mentados por estos motivos Nietzsche y Kierkegaard. En relación a ciertos autores, Steiner se ha planteado una "literatura de conocimiento" y, con más especificidad, un "género pitagórico", observando "la búsqueda de nuevas orientaciones (lo que solemos llamar lógica) del lenguaje, y en un sentido más amplio la búsqueda de una nueva sintaxis con que atemperar la realidad en la momentánea aunque viva ordenación de las palabras. Hay libros, aunque no muchos [sí que son muchos; Steiner aquí se equivoca], en que las antiguas divisiones de prosa y verso, diálogo y voz narradora, lo documental y lo imaginario, resultan hermosamente irrelevantes o falsas. Tal y como para el nuevo enfoque del impresionismo comenzaron a ser irrelevantes los criterios de verosimilitud convencional y perspectiva común. Desde su aparición entre finales del XVIII y principios del XX, son libros que no facilitan pronta respuesta a la pregunta: ¿qué clase de literatura soy? ¿A qué género pertenezco? Obras de tal modo organizadas –tendemos a olvidar el imperativo vital contenido en esta palabra– que su forma de expresión es integral sólo respecto de sí misma, que modifican, por mera existencia la noción de la cantidad de significado que puede comunicarse" (Steiner, 1990, 123-124). El mismo crítico convoca también en este sentido, ahora con mucha menos justeza, a Blake, cuyas decisiones artísticas van esencialmente por otros caminos; empero, lo hace de nuevo muy convincentemente respecto de algunas obras de Charles Péguy, Karl Kraus y, por otro lado, el Wittgestein del *Tractatus*, Walter Benjamin y Ernest Bloch, que adscribe a un "rechazo de la suficiencia de las formas literarias establecidas" (p. 127). No obstante, este rechazo que subraya Steiner pienso que funciona con mayor especificidad en otro sentido, en el de rechazo del sistematismo filosófico, el cual se prefigura en Schopenhauer, es decidido por Nietzsche y tuvo su mejor antecedente remoto en Lessing. Adorno, que por lo demás creo que estaría de acuerdo con esto que digo, escribió en un ensayo dedicado a Benjamin:

> El ensayo consiste como forma en la capacidad de contemplar lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la “cultura”, como si se tratara de naturaleza. Benjamin tenía esta capacidad como pocos. Todo su pensamiento podría llevar el adjetivo de “histórico-natural”. Todos los elementos de la cultura fosilizados, helados o avejentados, todo aquello que en la cultura ha perdido la dulce fuerza de la vida, le hablaba tan directamente como al coleccionista el animal petrificado o la planta del herbario. Entre sus utensilios favoritos, había varias de estas esferillas de vidrio que contienen un paisaje sobre el cual nieva cuando se agita la esfera. La expresión *nature morte* habría podido estar escrita en el quicio de la puerta de sus filosóficos rincones. En Benjamin cobran posición clave el concepto hegeliano de segunda naturaleza, como objetivación de relaciones humanas alienadas a sí mismas, y la categoría marxista del fetichismo de la mercancía. Lo que le atrae no es sólo contemplar vida fosilizada –y despertarla, como en la alegoría–, sino también considerar cosa viva haciéndola presentarse como pasada, “prehistórica”, para que entregue prontamente su significación. La filosofía se apropia ella misma el fetichismo de la mercancía: todo tiene que convertírsele por arte de magia en cosa, para que ella pueda conjurar el mal de la coseidad. Tan saturado de cultura como objeto natural está este pensamiento, que se conjura con la cosificación en vez de oponerse irreconciliablemente a ella. Tal es el origen de la tendencia de Benjamin a ceder su fuerza espiritual a lo más opuesto, tal como se expresa del modo más radical en el trabajo sobre ‘La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica’. Su filosofía tiene mirada de medusa. Si el concepto de mito ocupa en esa filosofía el lugar central, como opuesto al de reconciliación (y especialmente en la primera fase teológica de su pensamiento, por él mismo reconocida), todo luego se hace mítico para su pensamiento, y ante todo lo efímero (Adorno 1970, 118-119).

Más adelante habla Adorno del interés cabalístico de Benjamin, llegando a definir que “su ensayismo consiste en tratar textos profanos como si fueran sagrados” (p. 121). Sin duda, el artículo del que procede la larga y provechosa cita, muestra excelente de Ensayo breve de quien es probablemente la alta figura del profundo ensayista contemporáneo, constituye la más penetrante interpretación del espíritu de Benjamin concebido como *una forma de filosofía*.

Junto a Benjamin seguramente sea Ernest Bloch la otra decisiva muestra de fórmula experimental de Ensayo por negación, y renovación literaria, del sistematismo filosófico tradicional. Se ha podido decir de Bloch, a propósito

de *Spuren* (obra inicial que más bien es relacionable con cierta literatura del Romanticismo) que "no se sabía muy bien qué se tenía entre manos: filosofía o literatura, narración o interpretación" (Mayer 1972, 182). El pensamiento y el lenguaje y la configuración de ambos en fórmula de disposición textual viene a ser en Bloch un modo de representación de la tensión nacida en la búsqueda de un futuro esperanzador, representación tan distante del nihilismo como de las formas de regulación sistemática que fuertemente repudia. Si su espíritu cultural y de reflexión es el del filósofo inevitablemente antisistemático del Expresionismo (*Espíritu de la Utopía*), su voluntarismo propende a un forjamiento inestable que materializa el paradójico intento extremado de *El principio Esperanza* en cuanto provocativo tratado sin sistema. Se vale de lo popular, del *montaje* e incluso una analogía con el jazz, también integrada para un proyecto de nueva objetividad, lo cual ha sido explicado convincentemente por José Jiménez (1983). En resumen, según Serra (1992), la capacidad expresiva del Ensayo, mediante la combinación de elementos, Bloch la articula como totalidad abierta y de formación continua que sólo en su propio desarrollo obtiene su verdadero sentido. En realidad, Musil y Bloch afrontan un mismo problema desde dos distintas situaciones iniciales de género, situaciones simétricas que, al fin y al cabo, en razón de su hibridez son, más que paralelas, similares. No es un mero problema retórico-estético de disposición segmental sino algo que toca el fondo del ser de la obra.

La cuestión de las relaciones entre Poesía, Filosofía y Ciencia se la planteó el pensamiento alemán nítidamente y con intensidad, por más que en la actualidad se haya querido olvidar, en torno al género Ensayo, que es el lugar natural y privilegiado para la ocasión. Es perfectamente comprensible que así fuese, pues se trata de aquellos autores que nacieron a la reflexión contemporánea localizados en el núcleo de la herencia ingente del Idealismo y sus evoluciones. Aquí intentaremos situarlos, o quizá restituirlos, a propósito del Ensayo, con la alta dignidad que a su pensamiento pertenece. Corresponde, por este orden cronológico, a Lukács, Max Bense y Adorno el haber abordado con gran distinción esta problemática sucesivamente transmitida por el pasado inmediato y que durante la primera mitad del siglo fue constante presencia y condición de su propio pensamiento. Voy a exponer en lo que sigue los tres textos imprescindibles de esos autores, fundadores insuperados de la teoría contemporánea del genero Ensayo. Todo lo demás habrá de medirse con ellos.

En 1910 compuso el joven Lukács con función de encabezamiento introductorio a su compilación de ensayos *El alma y las formas*, el texto que constituye la primera reflexión de gran relieve acerca del género: *Sobre las*

esencia y forma del Ensayo, subtitulado (*Carta a Leo Popper*). En primer lugar, Lukács se plantea dar razón de la posible unidad común de los estudios que contiene su libro, y para ello opta por no referirse a éstos, sino a "en qué medida poseen forma los escritos realmente grandes que pertenecen a esta categoría, y en qué medida esta forma es independiente; en qué medida el tipo de intuición y su configuración excluyen la obra del campo de las ciencias y la ponen junto al arte, pero sin borrar el límite entre ambos; en qué medida le comunican la capacidad de una nueva reordenación conceptual de la vida, manteniéndola, al mismo tiempo, lejos de la perfección helada y definitiva de la filosofía" (Lukács ed. 1975, 15). Se trata, partiendo de la identificación de Crítica y Ensayo, de precisar el género en cuanto que obra de arte, es decir separarlo de aquellos textos simplemente útiles y sustituibles en cuanto que aparece algún otro que lo mejora, tal como sucede con las hipótesis científicas. La crítica es arte en el mejor de sus casos, pero aun si se transformase en ciencia no se alteraría el problema:

> Aquí no estamos hablando de un sucedáneo, sino de algo que no queda afectado porque se consigan total o aproximadamente objetivos científicos. En la ciencia obran sobre nosotros los contenidos, en el arte las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte almas y destinos. Aquí se separan los caminos; aquí no hay sustituciones ni transiciones. Aunque en las épocas primitivas, aún indiferenciados, La ciencia y el arte (y la religión, la ética y la política) se encuentran sin separar en una unidad, en cuanto que la ciencia se separa y se hace independiente pierde su valor todo lo que fue preparatorio. Sólo cuando algo ha disuelto todos sus contenidos en forma y se ha hecho así ante puro deja de poder hacerse superfluo; pero en ese momento su cientificidad de otra época está completamente olvidada y carece de valor (pp. 17-18).

Existe una ciencia del arte, pero ésta nada tiene que ver con la expresión de temperamento humano cuando se aplica a escribir sobre la literatura y el arte, que es la materia de ocupación más frecuente. Cuando desde sentimientos semejantes, sin la mediación del objeto arte, la materia es directamente la vida, se han producido los textos de los más grandes ensayistas: Platón, los místicos, Montaigne, Kierkegaard. Es una infinita gama de delicadas transiciones casi imperceptibles lo que conduce de aquí a la poesía. Hay "dos tipos de realidades anímicas; *la* vida es la una, y la *vida* es la otra; ambas son igualmente reales, pero no pueden ser reales al mismo tiempo. En cada

vivencia de un hombre están contenidos los dos elementos, aunque con intensidad y profundidad siempre diferentes [...]. Desde que hay vida y desde que los hombres han querido comprenderla y ordenarla ha habido siempre esta duplicidad de sus vivencias [...]. Esa misma duplicidad divide también los medios de expresión; la contraposición es aquí entre la imagen y la 'significación'. Uno de los principios es creador de imágenes, el otro es un principio que pone significaciones; para el primero sólo huy cosas, para el segundo sólo hay conexiones, sólo conceptos y valores. La poesía en sí no conoce nada que esté más allá de las cosas; para ella cada cosa es seria, única e incomparable. Por eso tampoco conoce el preguntar; no se dirigen preguntas a puras cosas, sino sólo a sus conexiones; pues, como en los cuentos, aquí cada pregunta se convierte en una cosa, parecida a la que le dio origen" (p. 20). Naturalmente esto se formula como abstracción.

Dice Lukács que, si comparásemos las diferentes formas de la poesía con La luz solar refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta. Es la conceptualidad concebida como vivencia sentimental, realidad inmediata y espontáneo principio de existencia, el acontecimiento anímico o la fuerza motora de la vida como una concepción del mundo en su propia pureza; la formulación directa acerca de la vida, el hombre y el destino "pero sólo como pregunta; pues la respuesta no aporta tampoco aquí ninguna solución, como la de la ciencia o, en alturas más puras, la de la filosofía, sino que es más bien, como en toda clase de poesía, símbolo y destino, y tragedia" (p. 23). Mientras que la poesía recibe su forma del destino, y sólo así, en el Ensayo la forma se hace destino o principio de destino. En estos escritos, desprovistos del destino ordenador que es carne de su propia carne unicidad, el material sin cuerpo es tan incapaz de dar forma como de prescindir de su inclinación natural, a "adensarse en forma". Por ello el Ensayo habla de las formas y el crítico es quien ve en las formas el elemento del destino. Este es el momento crucial del crítico, el de su destino, cuando los sentimientos y vivencias de más acá y más allá de la forma fundiéndose se adensan en forma; el momento místico unificador "de lo externo y lo interno, del alma y de la forma". Pero el ensayista, desde Montaigne, desde el mismo término Ensayo, o mejor desde Platón, se instala en "la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica". Aspiración del Ensayo es la verdad, sin embargo "el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad, alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida". Aunque han de considerarse transiciones, en sentido abstracto y puro

> el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre "la verdad" sobre ellas, hallar expresión para su esencia. La diferencia se puede acaso formular con la mayor brevedad del modo siguiente: la poesía toma sus motivos de la vida (y el arte); para el ensayo el arte (y la vida) sirve como modelo. Tal vez baste eso para definir la diferencia: la paradoja del ensayo es casi la misma del retrato (p. 28).

En contraste a lo que sucede con la poseía, la forma del Ensayo, piensa Lukács, todavía no ha concluido su proceso de independencia a partir de la primitiva e indiferenciada unidad con la ciencia, la moral y el arte; pero es que el inicio de ese camino, Platón, fue imponente y nunca ha sido posible ir más allá de un mero acercamiento al mismo.

Explica Lukács que el Ensayo moderno se encuentra problematizado, que ya no habla de poetas y libros, si lo hace es para abandonarlos en seguida, pues "la idea" de la imagen, el cuadro o el libro le hacen superpotente y se limita por ello a utilizarlos como trampolín; asimismo está desprovisto tanto del antiguo trasfondo vital que animaba a Platón o a los místicos como de la fe ingenua en el valor del libro y lo que se haya de decir sobre él; está demasiado alto y es demasiado independiente como para ponerse al servicio de algo, y a su vez es demasiado intelectual y polimorfo como para cobrar forma por sí. Ahora bien, si cuando algo se hace problemático su solución única consiste en la extrema radicalización de la misma problematicidad, "el ensayista tiene que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio". Lo anterior es *la* poesía. Esa aprioridad es lo que el crítico debe proclamar, la idea como valor anímico que impulsa el mundo y es anterior a las manifestaciones. "La idea es el criterio de todo ente: por eso sólo escribirá la crítica profunda y verdadera el crítico que 'con ocasión' de algo creado revele su idea: sólo lo grande y verdadero puede vivir cerca de la idea. Una vez pronunciada esa palabra mágica se derrumba todo lo podrido, lo pequeño e inacabado, pierde su sabiduría usurpada, su ser falsamente autoatribuido. No hace falta 'criticarlo': basta con la atmósfera de la idea para juzgarlo" (p. 36). En este punto el problema se complejiza hasta la misma posibilidad de ser del ensayista, pues si "la fuerza juzgadora de la idea contemplada", le salva de lo inesencial, ¿quién le otorga esa autoridad judiciaria? Los criterios de juicio se

los forma el propio ensayista, "pero no es él el que los despierta a la vida y la acción: se los inspira el gran determinador de valores de la estética, ese que está siempre por llegar, que nunca ha llegado, el único autorizado a juzgar" (p. 36). Es el ensayista "el tipo puro del precursor", por lo cual es discutible que pueda adquirir vigencia independientemente del sentido de lo que anuncia. Así el Ensayo se justifica como un penúltimo estadio. Ese es el valor de su resultado, pero su existencia posee un valor más autónomo, de profunda posición originaria "respecto del todo de la vida, una categoría última y no abolible de las posibilidades de vivencia. No necesita, pues, sólo de una satisfacción que la aboliría, sino también conseguir una configuración que libere y salve en eterno valor su esencialidad más propia y ya indivisible. El ensayo aporta esa configuración, esa dación de forma" (p. 38). Recuerda Lukács la designación de "poemas intelectuales" con que el viejo Schlegel llamó a los ensayos de Hemsterhuys. Y concluye: "Sólo ahora podemos escribir las palabras iniciales: el ensayo es un género artístico, la configuración propia y sin resto de una vida propia, completa. Ahora ya puede resultar no contradictorio, no ambiguo, no fruto de una perplejidad el llamarle obra de arte y destacar constantemente lo que le diferencia del arte: el ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero sólo con el gesto; lo soberano de esa actitud puede ser lo mismo, pero aparte de eso no hay ningún contacto entre ellos" (p. 38).

En 1947 publicó Max Bense en la revista *Merkur* el artículo *Sobre el Ensayo y su prosa*, texto de no fácil acceso, ni traducido, por lo cual se hace necesario exponerlo con la mayor completez y literalidad posibles, de modo que el lector obtenga una imagen fiel y casi íntegra capaz de suplir la inaccesibilidad del texto, el cual lo presentaré, sin atender a su normal disposición de párrafos, en cuatro bloques que pueden corresponder a su organización más general de conceptos. Comienza Bense diciendo que no debe sorprender que un lógico se disponga a decir algo sobre un par de cuestiones sutiles de la prosa, su forma y estilo, pues ya es hora de reflejar los hermosos elementos literarios y poéticos en relación tanto con el *ésprit géometrique* como con el *ésprit de finesse*. La afirmación de Pascal está presente una vez más, y sería bueno que los poetas y los escritores se manifestaran de vez en cuando acerca de la experiencia con la prosa, fragmentos, versos y frases; de ese modo se elaboraría una teoría que, al margen dé su propia ventaja, sería de origen empírico. Puesto que el verso no sirve de demarcación única, como ya observo Sulzer, la cuestión reside en cuándo nos encontramos ante un fragmento de verdadera prosa y cuándo ante un fragmento de poesía, así como la tenue

huella de la transición de la poesía a la prosa. Es necesario aclarar que el intelectual es creador o profesor, tiene en cuenta una criatura o una tendencia. Una diferencia esencial entre el poeta y el escritor consiste en que el primero es creador y acrecienta el ser, mientras que el segundo expone la educación, La tendencia del espíritu. Por ello la poesía hace posible la creación y la prosa básicamente sólo la tendencia; es decir, son respectivamente medios de creación y de tendencia, y si la una es categoría de lo estético la otra ocupa en lo ético su lugar natural. De ahí se concluye que el arte sólo interesa desde él punto de vista de su producción y que cada estadio estético elaborado por el arte significa una aproximación a la creación, a diferencia del estadio ético, que nada tiene que ver con la producción, pues queda en la formación, la educación, la transformación y la revolución. Así, la distinción entre estilo estético y estilo ético es cualitativa, por más que existan evidentes estadios intermedios entre las obras de la poesía y las obras de la prosa. Sobre esta base se asienta el espacio en el que posa su mirada el escritor con tranquilidad y justeza, pero esa mirada no es tierna y puramente tranquila sino selectiva y preocupada. Sólo como escritor que tiene en cuenta una tendencia, un espíritu al que defiende, se puede ser poeta, científico, filósofo, religioso o crítico político; para ello quizá ya se debe tener tras de sí el goce profundo de la-pura creación, si es que se quiere sustituir el canto por la voluntad, los rescoldos de la intención, la enseñanza. Todo goce disminuye si se persigue la intención y no la creación. Pensar en el lector es cosa que desvía de la poesía, del mismo modo que pensar en la utilidad perjudica la marcha de la ciencia. La pasión libre que emana de la criatura se relaciona, no sin dificultad, complementando la voluntad libre que impulsa al espíritu sustentador de algo. Ni el poeta ni el escritor pueden ser comprendidos fuera de las dificultades de la época. Lessing, Herder, Kierkegaard y Nietzsche son escritores de tendencia de gran estilo que no solo influyeron en el siglo XIX sino que también representan hoy fuerzas vivas. Gide, Unamuno y Ortega caen asimismo bajo está conceptuación. En tales escritores se observa una coincidencia interna entre tendencia y creación. Donde huy creación, hay poesía, es innegable, pero habrá que considerar también la expresión, la forma en que la creación se obtiene y representa enérgicamente sustentada y no por medio del *pathos*, de la alusión, sino por medio de la tranquila manera de la repetición incansable. De esto se deriva la efectividad de una prosa que en ojeadas detenidas actúa igual siempre; se elimina el proceso incluso en el mismo cambio de las palabras. No sólo el pensamiento de este escritor tiene una tendencia sino que la expresión del pensamiento grita señalándolo; la prosa se muestra entonces, cuando en

forma calculatoria posee señales para determinadas modificaciones que deben expresar determinada conexión con determinada objetividad. Evidentemente, esa curiosa prosa calculatoria respira el espíritu de una fuerte precisión expresiva, es criptorracional. Oculta su razón porque no es pura tendencia, sólo por coincidencia lo es; aún es poesía y se consume en lo creado, no para querer la tendencia. Eso debe ser así, cuando se persigue una intención de la forma, no del pensamiento. En y para sí, esta voluntad será dominada por una razón, pero la razón debe llegar a querer esconder la forma, la cual permanece categoría estética. Ahora bien, ¿puede una tendencia que se desarrolla de la pura forma consistir en la duración? ¿Ya no es siempre la tendencia además pensamiento, contenido? El problema de la forma es de abstracción, y siempre huy un punto en el que la abstracción se transforma en un acto enormemente concreto, pues la tendencia de su naturaleza hacia una voluntad, impulsada por un pensamiento, que se sustenta, representa, es un fenómeno existencial; en ninguna consideración puede disimular el momento existencial, si es verdadera tendencia, y de ahí se desprende el que en cada tendencia estética existe un punto en el cual se destaca lo ético. Aceptaremos, por consiguiente, que huy un singular "*confinium*" que se forma entre poesía y prosa, entre estadio estético de la creación y estadio ético de la tendencia, que permanece aunque un poco cambiante en su manera de ser. El Ensayo significa la expresión literaria inmediata de ese "*confinium*"; es una realidad objetiva independiente, es él mismo una realidad literaria. El Ensayo es un trozo de prosa, pero no un fragmento en el sentido de los pascalianos, ni un trozo de épica en el sentido de la de Stendhal.

Prosigue Bense: Ensayo (*Essay*) significa en alemán intento (*Versuch*). La cuestión reside en si esa expresión se utiliza en el sentido de que un hombre decidido "intenta" escribir literariamente sobre algo, o bien si el escribir sobre un objeto determinado o indeterminado es propio del carácter del intento, del experimento en relación con cualquier objeto. El Ensayo es expresión de un método de experimentación; en él se trata de un escribir experimental y ha de hablarse de él en el mismo sentido en que se hace de la física experimental, delimitable con bastante claridad de la física teórica. En la física experimental, por mantener la comparación, se formula una pregunta a la naturaleza, se espera la respuesta y ésta prueba o desecha; la física teórica describe la naturaleza, demostrando regularidades desde necesidades matemáticas, analíticamente, axiomáticamente, deductivamente. Así se diferencia un Ensayo de un Tratado. Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexio-

na; quien se desprende de diferentes páginas y de un vistazo resume lo que ve, de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones creadas en la escritura. Quien de este modo "intenta" algo en el Ensayo no es propiamente la subjetividad que escribe, no, ella produce las condiciones bajo las cuales un objeto llegará a situarse en la conexión de una configuración literaria. No se ha intentado escribir o conocer, se ha intentado que un objeto se relacione literariamente, se ha establecido una cuestión, se ha experimentado con un objeto. Lo ensayístico no sólo se encuentra en la forma literaria, en algo que se redacta, sino que el contenido, el objeto de que se trata aparece como "ensayístico", pues aparece bajo ciertas condiciones. Cada ensayo posee una fuerza de perspectiva en el sentido de Leibniz, Dilthey, Nietzsche y Ortega; sustenta un perspectivismo filosófico, en el sentido de que en sus consideraciones ejercita un determinado pensamiento y conocimiento. Basta que alguien lea una pequeña parte de los escritos de esos hombres para que no pueda desconocer su dominio de las capacidades ensayísticas. Es preciso reconocer que en todo Ensayo se presentan hermosas frases a modo de semilla para el conjunto de la pieza; son las frases atrayentes de una prosa en las cuales puede estudiarse que aquí no hay frontera alguna con la poesía; son los elementos de un Ensayo que suenan tanto a poesía como a prosa. Se trata de fracciones de un discurso perfecto y de un cuerpo de lenguaje que nos impresiona como una parte de la naturaleza; fracciones de un pensamiento que se apunta y de una deducción perfecta que nos toca como parte de una idea platónica. Hay que leer en ambas lenguas si se quiere extraer todo el placer de un Ensayo..., o se transforma el Ensayo en una sucesión de aforismos que apuntan a un pensamiento, como puede observarse en Lichtenberg, Novalis y Goethe; quizá también en una sucesión de imágenes, como en las Iluminaciones de Rimbaud, las cuales representan la parte aforística de una lírica infinita casi perfecta. Con esto nos situamos en un punto definitorio de nuestra consideración, ¿no es curiosa que todos los grandes ensayistas sean críticos? ¿No es curioso que todas las épocas en que el Ensayo ha sido característico son en lo esencial épocas críticas? En Francia se ha desarrollado el Ensayo en conexión con el desapasionado, crítico trabajo de Montaigne. Sus indicaciones para vivir y para morir, para pensar y trabajar, para gozar y llorar se derivan de su espíritu crítico. El elemento en el que se mueve la reflexión es el de los grandes moralistas y escépticos franceses. Es un espíritu de época, el inicio de un contexto espiritual crítico, de protesta, que define plenamente a los siglos XVII y XVIII. Huy una línea que va de Montaigne a Gide, Valéry y Camus. En Inglaterra ha desarrollado el Ensayo Bacon, que escribió sobre cada materia con las sagaces,

moralistas, escépticas, ilustradas, críticas reflexiones. En lo esencial está en el origen de Swift, Defoe, Sterne, Hamilton, De Quincey y Poe, pero también de los modernos: Chesterton, Eliot, Strachey y otros... En Alemania se señala a Lessing, Möser y Herder; sobre todo aquél en las inagotables "Cartas sobre la educación del género humano", las cuales representan sencillamente la más significativa colección de Ensayos en alemán –inician nuestra forma de literatura experimental y al mismo tiempo la perfeccionan–. Todo el mundo sabe cuánta plenitud crítica contiene su obra. Federico Schlegel, él mismo maestro de la crítica y del Ensayo, le considera el "tipo puro" de crítico y le distingue por la protesta en el más amplio sentido, y Adam Müller denomina a Lessing uno de los espíritus fundacionales decisivos. Llegando más lejos, a Nietzsche, Dilthey y Ortega siguen Gottfried Benn, procedente del Expresionismo, Hofmiller, uno de los principales críticos literarios alemanes, Hillebrand y Curtius. Jünger, cuyos Ensayos a la manera cínica y escéptica de Montaigne. experimentan con cosas; Kassner, el infatigable, que siempre quisiera superar las condiciones histórico-mundiales del entendimiento analítico; Thomas Mann, que en largos períodos muestra el aliento de la épica en sus declaraciones y en su amplitud temática; finalmente los austriacos, de Kürenberger y Speidel hasta Karl Kraus, Hofmannstahl y Stoell, que a esta forma literaria ha dedicado una teoría en la cual resalta que en el Ensayo concurren "los impulsos y lo consciente". Pues eso es patente: El Ensayo corresponde a la esencia crítica de nuestro espíritu, para el cual el gusto en la experimentación es una necesidad de su manera de ser, de su método. Dicho por extenso: el Ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Pues quien critica, quien debe experimentar por necesidad, debe crear las condiciones bajo las cuáles aparecerá un nuevo objeto; no de otro modo como en su autor, y sobre todo probar, ensayar la fragilidad del objeto, pues precisamente éste es el sentido de la escasa variación que el mismo experimenta por medio de la crítica. Se podría producir un crítico literario, establecer leyes como en la Poética antigua ha sucedido con otras categorías; se debería declarar, sin embargo, que en toda buena crítica hay una ley de la conservación de la mínima variación del objeto, pero esa variación conduce al lugar en que toda la grandeza o miseria del respectivo objeto del autor será patente. En todo caso, es la ley de la mínima modificación también la misma ley bajo la cual trabaja el crítico ensayista; es el método de su experimento. En ese sentido él reúne todo lo que en relación con la categoría cae bajo su espíritu crítico: sátira, ironía, cinismo, escepticismo, razonamiento, nivelación, caricatura, etc. Por consiguiente se revelará mediante la preferencia por el Ensayo que el crítico

tiene su suelo en el "*confinium*" entre el estadio creador y el estético, de una parte, y el estadio ético y la tendencia. A él no le pertenece ningún estadio, sino un "*confinium*", y desde el punto de vista sociológico, como tipo entre las clases y contemporáneo entre las épocas, encuentra sus amigos allí donde se consuman o preparan las Revoluciones abiertas o secretas, las resistencias, las transformaciones.

Prosigue Bense: Lo que se alcanzará por medio del Ensayo lo hemos dicho. Pero ¿que será patente? Por medio del procedimiento ensayístico será patente el contorno de una cosa, tanto de su interior como de su exterior, el contorno del "ser así" para mí. Esto quiere decir que en esa manifestación del contorno no hay ningún límite sustancial, al menos no de principio. El experimento ensayístico es por principio independiente de la sustancia, del objeto. Es más, se puede mantener una cierta heterogeneidad de la sustancia..., lo que no significa un parentesco con los aforismos. Ambas formas son en extensión, densidad, estilo e intención completamente diferentes; allí domina lo puntual, aquí lo épico. Sólo ése puede ser el sentido de la afirmación de Hofmiller según la cual el Ensayo no es científico: donde se define la ciencia como suma, como sistema de afirmaciones axiomático-deductivas sobre un ámbito bien determinado, allí es posible el Tratado, no el Ensayo. Pero cada ciencia fija una objetividad, y esto también habrá de constituir un tema de reflexión crítica, por lo que es posible que exista un Ensayo científico. Tenemos en Alemania, Francia e Inglaterra bastantes ejemplos de ensayismo científico. Podría señalarse el trabajo de Goethe sobre el granito. Max Weber, una de las últimas naturalezas científicas que no ha perdido el gran estilo proporciona en sus dos conferencias "La política como vocación" y "La ciencia como vocación", ejemplos de ensayo de espíritu científico; además el brillante ensayo de Scholz sobre el teólogo y científico Von Harnack; los trabajos de Heisenberg sobre "El desarrollo de la mecánica cuántica" y "Las transformaciones en los fundamentos de las ciencias naturales", ejemplares en la prosa científica alemana. Aunque los ensayos Históricos de Strachey pertenecen todos al espació de la ciencia, también suponen verdadero arte experimental literario. De esta enumeración se puede derivar por qué no es posible diferenciar propiamente entre Ensayo científico y literario, sino que más bien habría que hacerlo entre una ensayística de espíritu bello (*Schöngeistige*) y otra de espíritu de finura (*Feingeistige*). La primera desarrolla, al margen de la delimitación científica del tema subyacente la reflexión, dando vueltas intuitiva y racionalmente, no elimina la claridad, pero ésta no es la de disposición conceptual sino más bien la del examen del espacio poético o espiritual recorrido. La segunda, nacida

de esfuerzos axiomáticos, definitorios sobre un objeto bastante definido, que corresponde a una ciencia, tiene una innegable inclinación a la lógica, delata el estilo de la "ratio" brillante a la que nunca abandona; analiza, descompone, desgrana la sustancia que captura en la variación experimental total. Cabe cuestionar si debe añadirse como clase determinada la ensayística polémica, que no actúa críticamente, sino con la causticidad de los ataques demoledores. Nada se opone. Esta naturalmente llevará por todos los medios el objeto a la posición en que su fragilidad, su extravagancia, su inutilidad directamente suicida surta efecto. Para ello todos los medios son necesarios, tanto los de la primera como los de la segunda clase ensayística. Lessing fue uno de sus maestros y casi todas las grandes polémicas de la literatura mundial se han apoderado con éxito del arte experimentador del intento polémico.

Y prosigue Bense, por ultimo: Ahora ya no es difícil lo que se debía señalar literariamente sobre el Ensayo, lo cual constituye su sustancia. En él se trata del resultado de una "*ars combinatoria*" literaria. El ensayista es un combinador, un laborioso productor de configuraciones sobre un objeto determinado. Todo lo que de cualquier manera se encuentra en la proximidad de ese objeto que determina el tema del Ensayo, posee una existencia posible, interviene en la combinación y provoca una nueva configuración. La transformación de la configuración, que es inherente a cada objeto, constituye el sentido del experimento, y la revelación definitoria del objeto mismo es el fin del Ensayo en menor grado que la suma de condiciones, la suma de configuraciones en que llegará a ser posible. También esto tiene un valor científico, pues también las condiciones, la atmósfera en la que algo se desarrolla, requiere ser conocida, y finalmente eso es lo que expresa. Así es configuración de una categoría de teoría del conocimiento no alcanzable de modo axiomático-deductivo, sino por medio de la "*ars combinatoria*" literaria, la cual se sitúa en el fugar del conocimiento puro de la imaginación. En la imaginación no se producen nuevos objetos, sino configuraciones para objetos, y éstas aparecen no con necesidad de deducción, sino de experimentación. Todos los grandes ensayistas fueron combinadores y poseyeron una imaginación excepcional. Ciertamente es difícil juzgar si se experimenta con una idea o con una forma; por eso no es nada sencillo averiguar si nos encontramos ante un verdadero o un falso Ensayo, y hasta qué grado el escritor ha resaltado la pura información. El Ensayo representa la forma literaria más difícil tanto de dominar como de juzgar. Toma cualquier cosa, por ejemplo el pico verde de un pájaro... El pensamiento sólo experimentará, investigará en todas partes el compás de la actividad del pájaro. Sólo de improviso se descubren los motivos de

donde surge que esa clase de combinaciones representa un pequeño modelo de otra clase y modo de ver las cosas; por consiguiente se establece la tendencia y tras ella el espíritu ya desmenuzado con la pura ratio. La tendencia se expresa de maravilla en el Ensayo. Quien tiene una tendencia es un ensayista. Por tanto, el círculo se cierra. Primero será experimentado el objeto en el brillo de la combinatoria de conceptos e ideas, imágenes y comparaciones; luego centellea despacio la tendencia a través del tejido de la ensayística literaria, y eso produce el verdadero escritor, el verdadero literato en el sentido de Lessing, el espíritu, el corazón que piense en poseer algo. De este modo se comprenderá cómo una pura forma literaria, el Ensayo, empujada por la envoltura estética y ética se convierte en existencial, se comprenderá que una categoría existencial, la del intentador, siendo fiel al método y a la imagen, alcanza a convertirse en una forma literaria. El intelectual, que no busca la creación, sino la tendencia, quiere producir lo que va a existir. Se dirige a un rumbo concreto. En último extremo toda tendencia está dirigida existencialmente, por tanto también podría producir lo que va a existir. Tiene intenciones socráticas, y, mientras Sócrates, en el coloquio, en el diálogo, produciéndolo decía lo que quería decir, y por consiguiente decía experimentando, del mismo modo en una forma originaria del acto dramático el intelectual, que defiende algo, favorece hoy el Ensayo, el intento, porque la elaboración de lo que va a existir participa del carácter del experimento. Al mismo tiempo, el Ensayo reemplaza al diálogo dramático. Es una especie de monólogo que refleja y por eso mismo una forma dramática. La dialéctica reside en lo experimental. La esencia formal y de contenido del Ensayo no consiste en otra cosa que en una intención socrática, por consiguiente pretende experimentando llevar a cabo su propósito, o producir su objeto experimentando. Lo que se debe decir no será dicho como sentencia firme, enunciado como ley, sino más bien producido ante el ojo intelectual del lector en el acto de incansable variación del producto resultante, y por cierto de un modo que corresponde, de un lado, a la manifestación experimental de un efecto científico-natural y, de otro, a la producción de una bien determinada configuración en caleidoscopio. Como ha quedado dicho, el Ensayo –según su nombre expresa– experimenta, no representa en concreto nada distinto a la ejecución de un experimento, y no se trata sólo de un experimento con ideas. Lichtenberg ya habló de que se debía hacer esa experimentación... Ningún Ensayo permanece en lo estético, aunque representa ante todo una forma artística de la prosa. El ensayista se sitúa frente a toda teoría. Ni representa una teoría ni desarrolla una teoría. Se mueve por completo en el espacio de lo concreto, conforme a la exigencia

que Kierkegaard dirige a Hegel acerca de "espacio y tiempo, carne y sangre". ¿Qué hacer por consiguiente? ¿Qué considera como completamente correcto frente a la teoría? El caso concreto. El Ensayo produce conscientemente el caso concreto de una idea, reflejada en el propio ensayista. Y nos encontramos al final de la consideración, habiendo de indicar la necesidad y seriedad de un género literario. Tampoco la disnea de una época acelerada, fugaz, en conjunto bélica acaba con el Ensayo; mediante la crítica situacional general, a través de la crisis, en el espíritu y en el crecer de la vida se ha convertido en un signo característico de nuestra época literaria. Alimenta la crisis y su superación, mientras produce el espíritu para el experimento, para una nueva configuración de las cosas, pero no es tan sencillo como una pura expresión de la crisis. Contiene por completo la posibilidad de una perfección en sí, porque constituye una individualidad literaria. Cuando se lo entiende como un arte de la divulgación es que se lo ha malinterpretado en lo esencial. Que representa una esencia de la crítica es algo que está más allá de la oposición entre popular y no popular.

Hasta aquí nuestra versión sintética del texto de Max Bense. Procede, ahora presentar el tercer gran texto sobre el género, un escrito de la madurez profunda de Adorno que representa la mayor excelencia de la penetración y creo que puede ser considerado una obra maestra del género. En *El Ensayo como forma* Adorno, que cita a Bense, y sobre todo a Lukács, efectúa la a mi juicio más aguda crítica contemporánea del positivismo científico. Fue traducido, al igual que el ensayo de Lukács, por Manuel Sacristán, versión que ha sido editada en dos ocasiones, en dos compilaciones distintas de escritos de Adorno. Me aplicaré a seleccionar todos los lugares clave para el propósito que aquí nos trae y citaré textualmente con preferencia.

En principio, retomando la idea lukacsiana de que el Ensayo, a diferencia de su hermana la Poesía, aún no ha recorrido el camino de independencia que lo aleja de la primitiva unidad indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte, Adorno se lamenta de la reacción alemana que consiste en acotar el arte como reserva de irracionalidad y, del otro lado, identificar el conocimiento con la ciencia organizada para eliminar por impuro lo que no se somete a esa antítesis. El Ensayo provocaría a defensa porque recuerda y exhorta a la libertad de espíritu. Esto Adorno lo achaca a la cultura alemana, pero también sería referible, si bien con los debidos matices, a otras culturas europeas; pero es más, pienso que con el sistema de la ciencia, tanto en sentido metodológico como social, en ocasiones sucede que lo fundamental es que se consigue malencubrir la ineptitud. Pero dejaré este argumento, que habría que matizarlo

adecuadamente y sin unilateralizar. Vayamos a las palabras de Adorno: "Pero el ensayo no admite que se le prescriba su competencia. En vez de producir científicamente algo o de crear algo artísticamente, el esfuerzo del ensayo refleja aún el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho. El ensayo refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral del trabajo, como creación a partir de la nada. Fortuna y juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando el mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno: así se sitúa entre las 'di-versiones'. Sus conceptos no se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no están filológicamente fundadas y medidas, sino que son por principio hiperinterpretaciones –para el veredicto automatizado de ese despierto entendimiento que se contrata como alguacil de la tontería contra el espíritu–. Por eso se estigmatiza como cosa ociosa el esfuerzo del sujeto en el ensayo por penetrar lo que se esconde como objetividad" (Adorno ed. 1962, 12). En nombre de la disciplina se condena la espontaneidad subjetiva, que es indispensable para desvelar la plétora de significaciones que existe encapsulada en cualquier fenómeno espiritual.

> No es posible obtener pasivamente por interpretación algo que no haya sido introducido al mismo tiempo por un interpretar activo. Los criterios de esta actividad son la compatibilidad de la interpretación con el texto y la fuerza que tenga la interpretación para llevar juntos a lenguaje los elementos del objeto. Con esto se acerca el ensayo a cierta independencia estética que es fácil reprocharle tomándola por mero préstamo del arte, del cual, empero, el ensayo se diferencia por su medio, los conceptos, y por su aspiración a verdad, horra de apariencia estética. Esto es lo que pasa por alto Lukács cuando [...] llama al ensayo forma artística. Pero no es superior a esa concepción la máxima positivista según la cual lo que se escribe sobre arte no debe aspirar en absoluto a tener rasgos de exposición artística, esto es: no debe aspirar a autonomía formal. La tendencia positivista general, que contrapone rígidamente al sujeto todo objeto posible como objeto de investigación se queda, en éste como en todos sus demás momentos, en la mera separación de formas y contenido: ¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en la banausía y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma? Según uso positivista, el contenido, una vez fijado según la protoimagen de la

> proposición de protocolo debería ser según esto diferente a su exposición, y ésta tendría que ser convencional, no exigida por la cosa; y toda moción expresiva en la exposición es, para el instinto del purismo científico, peligrosa para una objetividad que saltaría a la vista sólo después de la retirada del sujeto, peligroso por tanto también para la consumación de la cosa, la cual, se supone, se afirmará tanto mejor cuanto menos apele al apoyo de la forma, a pesar de que la norma misma de ésta consiste precisamente en dar la cosa pura y sin añadido. En la alergia a las formas como puros accidentes, el espíritu cientifista se acerca al tercamente dogmático. La palabra disparada irresponsablemente pretende ser prueba de espíritu de responsabilidad para con la cosa, y la reflexión sobre lo espiritual se convierte en privilegio del que carece de espíritu (p. 14).

Adorno critica el psicologismo y la analfabeta cursilería cultural, su servilismo y su irresponsabilidad, señalando por lo demás que tan conformista es el mal ensayo como la mala tesis doctoral. Si el mal ensayo narra acerca de personas "en vez de abrir la cosa", la forma es inocente.

> La separación de ciencia y arte es irreversible. Sólo la ingenuidad de los fabricantes de literatura la pasa por alto, porque el fabricante de literatura se toma por un genio de la organización y sabe hacer con buenas obras de arte chatarra para otras malas. La ciencia y el arte se han separado con la cosificación del mundo en el curso de la creciente desmitologización; es imposible restablecer con un golpe de varita mágica una conciencia para la cual sea una sola cosa intuición y concepto, imagen y signo –si es que esa conciencia ha existido alguna vez–, y la restitución de esa conciencia caería otra vez en el caos. Sólo como consumación del proceso de mediación sería imaginable esa conciencia, como utopía, tal como la pensaron los filósofos idealistas desde Kant con el nombre de intuición intelectual, la cual fracasó siempre que el conocimiento actual apeló a ella. Cuando mediante empréstito de la poesía, la filosofía cree poder eliminar el pensamiento objetivador y su historia, la antítesis (según terminología usual) de sujeto y objeto, y hasta espera que en una poesía montada con piezas de Parménides y Jungnickel, hable el Ser mismo, esa filosofía no hace más que acertarse a la más lixiviada cháchara cultural. Con astucia campesina recompuesta como originariedad, esa filosofía se niega a cumplir con las obligaciones del pensamiento conceptual, obligaciones que, sin embargo, ha suscrito en cuanto se puso a utilizar conceptos en la proposición y el

> juicio, mientras que su elemento estético no pasa de ser una aguada reminiscencia de segunda mano de Hölderlin, o del expresionismo, o a veces incluso del *modern styl*, porque ningún pensamiento puede confiarse tan ilimitada y ciegamente al lenguaje como finge la idea del decir originario [...]. La ambiciosa trascendencia del lenguaje al sentido desemboca en una oquedad significativa que es para el positivismo muy fácil detener y bloquear, [...]. Bajo la constricción de esos desarrollos, el lenguaje, cuando aún se atreve a moverse en las ciencias, se aproxima a la industria artística, y el investigador científico es el que, negativamente, más mantiene la fidelidad estética al sublevarse o resistirse contra el lenguaje en general [...]. Si la técnica se absolutiza en la obra de arte, si la construcción se hace total y extermina su motivación contrapuesta –la expresión– si el arte pretende ser directamente ciencia, ciencia según su recta medida, sanciona La entrega preartística a la materia, tan significativa como pueda serlo el Ser de los seminarios de filosofía; y así se hermana el arte con la cosificación, la protesta contra la cual, por opaca y hasta cósicamente que se produzca, ha sido siempre hasta el día de hoy la función dé lo qué no tiene función, la función del arte (pp. 15-17).

Pero tampoco debe hipostatizarse la contraposición entre ciencia y arte, pues la distribución encajonada confirma la renuncia a la verdad entera. Del espíritu se exige no sobrepasar los límites de la cultura oficial presuponiendo que todo conocimiento puede traducirse en ciencia. Muy poco es lo que recoge la red científica más allá de la impresión. La obra de Proust, que no es ajena a lo científico-positivo, es un intento de expresar conocimientos acerca del hombre y sus relaciones sociales no susceptibles de ser recogidos por la ciencia.

Piensa Adorno que, al igual que el racionalismo, puede decirse que el empirismo fue método y tiende a la sistemática de la continuidad cognoscitiva. “Por lo que hace al procedimiento científico y a su fundamentación filosófica como método, el ensayo, según su idea, explicita la plena consecuencia de la crítica al sistema [...]. La duda sobre el derecho absoluto del método no se ha realizado casi, en el modo de proceder del pensamiento, sino en el ensayo. El ensayo tiene en cuenta la conciencia de ‘no identidad’, aun sin expresarla siquiera; es radical en el ‘no radicalismo’, en la abstención de reducirlo todo a un principio, a la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario [...]; no obedece a la regla del juego de la ciencia y de la teoría organizadas según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de

las cosas es el mismo orden de las ideas” (p. 19). Por ello el Ensayo no pretende por deducción o inducción la construcción cerrada; se yergue contra la idea de que lo cambiante no es objeto de la filosofía y contra la idea que condena su concepto por perecedero. El Ensayo posee su unidad, la cual no es divisible en psicología o sociología, pero se espanta ante la violencia del dogma resultante de la abstracción que reclama para sí la dignidad ontológica y no para el individuo subyacente al que se aferra. No se deja intimidar por la afirmación de que historia y verdad irreconciliablemente se contraponen: si la verdad tiene un núcleo temporal, el pleno contenido histórico se integra en ella; su referencia a la experiencia lo es a la historia entera, y por eso rectifica el desprecio por lo históricamente producido como objeto de la teoría. No es sostenible la distinción entre una primera filosofía y una mera filosofía de la cultura que presupondría y se construiría sobre la anterior, distinción precisamente útil a fin de racionalizar teoréticamente el tabú que pesa sobre el Ensayo. Mayor nivel de abstracción no es mayor contenido metafísico. Cuando frecuentemente se achaca al Ensayo fragmentariedad o accidentalidad se está postulando la totalidad como dada y, con ello, la identidad sujeto /objeto. Pero no intenta buscar el Ensayo “lo eterno en lo perecedero y destilarlo de ello, sino más bien eternizar lo perecedero”; testimonia la debilidad de la no-identidad que expresa y el propio exceso de intención sobre la cosa, y desea avanzar hacia cierta utopía superadora. “El pensamiento tiene su profundidad en la profundidad con que penetra en la cosa, y no en lo profunda en la que la reduzca a otra cosa. Esto es lo que aplica polémicamente el ensayo al tratar lo que según las reglas es derivado sin recorrer el mismo su definitiva derivación. El ensayo piensa junto en libertad lo que libre y junto se encuentra en el objeto elegido” (p. 2I). El Ensayo no se encapricha con el más allá de las mediaciones, busca los contenidos de verdad históricos en sí mismos; ni pregunta por protodatos originarios; denuncia la ilusión de que el pensamiento pueda escapar de la cultura para irrumpir en la naturaleza, a la cual honra confirmando que ella ya no es el hombre; abandona el camino de lo originario que en realidad conduce a lo más derivado, sin embargo no pierde la idea de inmediatez sobre lo mediado; niega la definición de conceptos, criticados por la filosofía sin que lo asumiese la ciencia, todavía apegada a definiciones de origen escolástico no sustituidas por conceptuaciones de los conceptos obtenidas de los procesos en que se producen. En cambio, el ensayo asume por si el impulso antisistemático e introduce tal cual los conceptos de manera inmediata, en función de sus relaciones y apoyados en sí mismos, superando de este modo la superstición definitoria de la ciencia cuya pretensión de dominio

en exclusiva exige un concepto como tabla rasa, cuando de hecho todos los principios se encuentran previamente concretados por el lenguaje. En esto, el ensayo, que es esencialmente lenguaje, querría ayudar al lenguaje; además entiende que la exigencia de definición conduce a manipulaciones supresoras de lo más peligroso de las cosas que vive en los conceptos. Ello no significa prescindir de conceptos generales o usarlos a capricho, pero la manera de la exposición, su precisión se propone suplir aquello sacrificado en la renuncia a la definición. Benjamin sería el ejemplo maestro en este sentido. El planteamiento ensayista urge la interacción conceptual siguiendo el proceso del espíritu y, al margen de lo lineal o del sentido único, consigue la fecundidad del pensamiento por medio de la densidad de ese entretejimiento intrincado de interacciones. El Ensayo no es escenario, como el pensador que no piensa, sino organización conceptual de la experiencia del espíritu que adopta como modelo. Sin embargo, de poder decirse así, su modo es metódicamente ametódico. Además, el Ensayo no sólo prescinde de la certeza libre de duda, sino que denuncia su ideal. En conjunto, el Ensayo viene a ser una protesta contra las cuatro reglas del *Discurso del Método* cartesiano, determinación ésta a la que Adorno se aplica paso a paso. De otra parte "es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas" (p. 27). La armonización lógica es un engaño acerca de lo antagónico sometido a orden. Por contra, el Ensayo no pretende borrar las huellas de su arbitrariedad; tiene que conseguir hacer brillar momentáneamente la totalidad, mas sin afirmar que dicha totalidad esté presente. Es un género determinado por la misma unidad de su objeto, además de la teoría y la experiencia que éste encierra; su apertura no corresponde a la vaguedad de los estados anímicos, sino que adquiere contornos gracias a su contenido; experimenta, como dice Bense, con su objeto, que es ya dado, no creación ni aspiración a la totalidad. Según Adorno

> el ensayo es a la vez más abierto y más cerrado de lo que puede ser grato al pensamiento tradicional. Es más abierto en la medida en que, por su disposición misma, niega toda sistemática y se basta tanto mejor a sí mismo cuanto más rigurosamente se atiene a esa negación; en el ensayo, los residuos sistemáticos, las infiltraciones, por ejemplo, de estudios literarios con filosofemas comunes y tomados ya listos, infiltraciones que acaso aspiran a dar respetabilidad al texto, no tienen más valor que las trivialidades

> psicológicas. Pero el ensayo es también más cerrado de Io que puede gustar al pensamiento tradicional, porque trabaja enfáticamente en la forma de la exposición. La conciencia de la no identidad de exposición y cosa impone a la exposición un esfuerzo ilimitado. Esto y sólo esto es lo que en el ensayo resulta parecido al arte; aparte de ello, el ensayo está necesariamente emparentado con la teoría, a causa de los conceptos que aparecen en él, los cuales traen de afuera no sólo sus significaciones, sino también sus referencias teoréticas. Cierto que el ensayo se comporta respecto de la teoría tan precavidamente como respecto del concepto. El ensayo no puede derivarse limpiamente de la teoría –el error cardinal de todos los trabajos ensayísticos tardíos de Lukács– ni puede ser una futura síntesis suministrada por entregas. La experiencia espiritual se ve amenazada cuanto más esforzadamente se solidifica en teoría y toma sus gestos, como si tuviera en las manos la piedra filosofal. Pero a pesar de ello la experiencia espiritual, por su propio sentido, aspira a una total objetivación. Esta antinomia se refleja en el espejo del ensayo (p. 29).

En él, sin embargo, la actitud no es la del punto de vista o la posición, más bien puede acceder a crítica de una tal filosofía. Consume, por lo demás, las teorías próximas y tiende a liquidar la opinión, incluso aquella de la cual él parte. "El ensayo es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología [...]. Cuando se reprocha al ensayo falta de punto de vista y relativismo, porque no reconoce punto de vista alguno externo a sí mismo, se está de nuevo en presencia de esa noción de la verdad como cosa 'lista y a punto', como jerarquía de conceptos, la noción destruida por Hegel, tan poco amigo de puntos de vista: y en esto se tocan el ensayo y su extremo, la filosofía del saber absoluto. El ensayo querría salvar el pensamiento de su arbitrariedad reasumiéndolo reflexivamente en el propio proceder, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez" (p. 30). El Ensayo es más dialéctico que la misma exposición de la dialéctica, sigue al pie de la letra la lógica de Hegel; el elemento de su verdad se encuentra a sabiendas en la no verdad en que se intrinca, desde la audacia, la anticipación o la promesa totalmente no cumplida que le arrastran. Su tema propio es la relación entre naturaleza y cultura, la pervivencia de una conexión mítica. En una situación en que la originariedad como posición o punto de vista se ha convertido en una mentira, el ensayo no le otorga preeminencia sobre lo mediado; entiende

que todos los objetos vienen a estar a una misma distancia del centro. "Históricamente el ensayo está emparentado con la retórica, a la que la mentalidad científica, desde Descartes y Bacon, quiso hacer frente, hasta que, con mucha consecuencia, acabó por rebajarse, en la era científica, a la categoría de una ciencia *sui generis*, la ciencia de la comunicación. Probablemente, es cierto, la retórica fue ya siempre el pensamiento en su adaptación al lenguaje comunicativo. Este pensamiento apuntaba a la obvia y trivial satisfacción de los oyentes. Precisamente en la autonomía de la exposición, por la que se distingue de la comunicación científica, el ensayo conserva restos de aquel elemento comunicativo de que carece la comunicación científica. La satisfacción que la retórica quiere suministrar al oyente se sublima en el ensayo hasta hacerse idea de la felicidad de una libertad frente al objeto, libertad que da al objeto más de lo suyo que si se le coloca en el despiadado orden de las ideas. La conciencia cientifista, orientada contra toda representación antropomorfistica, estuvo siempre aliada con el principio de realidad y fue siempre como éste, enemiga de la felicidad" (pp. 32-33). Y "... el objeto del ensayo es lo nuevo en tanto que nuevo, no traducible a lo viejo de las formas existentes. Al reflejar como sin violencia el objeto, el ensayo se queja calladamente de que la verdad traicionará a la felicidad y, con ello, a sí misma. Y este lamento mueve a la cólera al ensayo. El elemento suasorio de La comunicación se sustrae entonces, en analogía con el cambio de función de algunos rasgos de la música autónoma, a su fin originario y se convierte en pura determinación de la exposición como tal, en su factor de violencia que, en vez de reproducir la cosa, querría reconstruirla partiendo de su *membra disiecta* conceptuales. Pero las malfamadas transiciones de la retórica, en las que asociaciones, multivocidad de las palabras, abandono de la síntesis lógica tenían que facilitar el trabajo al oyente y someterlo, una vez debilitado, a la voluntad del orador, se funden en el ensayo con el contenido de la verdad. Sus transiciones rechazan la derivación directa en beneficio de conexiones horizontales entre los elementos, conexiones para las cuales no tiene sitio la lógica discursiva" (pp. 33-34). Por otra parte, en el Ensayo los equívocos no son negligencia: "siempre que una palabra cubre diversidad, lo diverso no puede serlo completamente, sino que la unidad de la palabra alude a una unidad en la cosa, por recóndita que sea, sin que, por lo demás, esta unidad pueda confundirse con parentescos lingüísticos según el uso de las actuales filosofías restaurativas. También en esto roza el ensayo la lógica musical, el arte estrictísimo y, sin embargo, sin conceptos, de la transición musical, para dar a la lengua que habla algo que perdió bujo el dominio de la lógica discursiva, la cual, empero,

no permite que se salte por encima de ella, sino que sólo es posible superarla con astucia mediante sus propias formas y gracias a la expresión subjetiva y penetrante. Pues el ensayo no se encuentra en simple contraposición con el procedimiento discursivo. El ensayo no es alógico, sino que obedece él mismo a criterios lógicos en la medida en que el conjunto de sus frases tiene que componerse en acorde" (p. 34). Tampoco admite contradicciones meras, si no corresponden a la cosa misma; su modo es diverso del lógico discursivo: no deriva pensamientos de un principio o los infiere de la observación particular; no subordina sino que coordina los elementos. El Ensayo es más dinámico, si bien en cuanto copresencia es más estático y se asemeja al cuadro. Pero el ensayista está obligado a una intensidad mayor que la del pensamiento discursivo, pues no automatiza sino que constantemente se autorrefleja, en relación tanto con el pensamiento establecido como con la retórica y la comunicación. "De no ser así, lo que se imagina ser supracientífico resulta ser vanidad precientífica". En fin, la situación actual del Ensayo es anacrónica, se encuentra "aplastado entre una ciencia organizada en la que todos se arrogan el derecho de controlar a todos y todo y que excluye con el aparente elogio de intuitivo o estimulante lo que no está cortado por el patrón del *consens*, y una filosofía que se contenta con el vacío y abstracto resto de lo que no ha sido aún ocupado por la organización de la empresa científica y que, por eso mismo, es para ella objeto de una empresa organizada de segundo grado" (p. 35). El Ensayo querría desembarazar las fuerzas de lo opaco; llegar a la determinada concreción del contenido en el tiempo y el espacio, y sustraerse a la tiránica eternidad de la definición de la idea y seguir siendo idea porque no capitula. Su medida es la entusiástica nietzscheana del sí al instante único que lo es para toda la existencia, al igual que la felicidad. "Sólo que el ensayo desconfía de una tal justificación y afirmación. Para la felicidad, que era sagrada para Nietzsche, el ensayo no conoce más nombre que el negativo. Incluso las supremas manifestaciones del espíritu que expresan la felicidad siguen intrincadas en la culpa que consiste en obstaculizarla en cuanto siguen siendo mero espíritu. Por eso la más íntima ley formal del ensayo es la herejía. Por violencia contra la ortodoxia del pensamiento se hace visible en la cosa aquello, mantener oculto lo cual es secreto y objetivo fin de la ortodoxia" (p. 36).

Los textos de Lukács, Bense y Adorno describen, en su conjunto diverso, la compleja y multiplicada gama problemática que el Ensayo ofrece como género histórico, moderno, al tiempo que la consecuencia inmediata, aunque no explicitada en tanto que prescripción o normativa, de un intenso sentido programático. No sólo intentan descubrir lo que el Ensayo es o haya sido y

cuáles sean las determinaciones posibles de su identificación así como las relaciones con la poesía, la filosofía y la ciencia que especificativamente a ello concurren, sino que, además, haciendo uso del Ensayo para la formulación de una teoría del mismo, al modo en que el Poema siempre se erige en algún momento de la obra del poeta en Poética, vienen a proponer un proyecto de sentido apriorístico y preceptivo, una Poética del género.

Mucho después que Lukács, en 1939, pero años antes de la fecha del artículo de Bense, coincidieron otros dos grandes ensayistas, Paul Valéry y María Zambrano, poeta el primero y filósofo la otra, en plantearse la cuestión de las relaciones entre la poesía y el pensamiento. Esto lo hicieron, naturalmente, de muy distinto modo, pero en sentido general, bien teórico-poético o bien teórico-filosófico, en ningún caso haciendo allegar el problema al espacio del Ensayo como género. En *Poesía y Pensamiento abstracto*, Valéry (ed. 1957, 1314-1339) empieza poniendo en duda, por simplista o escolar y cómoda, la antítesis que el título de su escrito enuncia; dice asimismo, sobre lo cual se reiterará, basarse en los procedimientos de sus propios mecanismos de autorreflexión, esto es, sin simular una observación sin observador; que no huy en verdad teoría que no sea un fragmento de autobiografía; que si el lógico no pudiera ser más que lógico nunca lo sería, y otro tanto respecto del poeta. Valéry viene a decir que el poeta es necesariamente un pensador abstracto, pero que tal cosa no tiene que manifestarse en el acto del poema, pues es una operación previa. Queda así explícitamente abierta la concepción de que todo poeta es perfectamente también pensador o ensayista, o puede serlo, en el sentido propio de autor de textos que responden a tales cualidades. Pero sigamos resumidamente en su orden los argumentos de Valéry: En primer término lo que se impone es mirar al Lenguaje. La poesía es un arte del Lenguaje; ciertas combinaciones de palabras pueden producir una emoción que otras no lo permiten, a la cual llamaremos *poética*. Esto consiste en el establecimiento de una relación indefinible, maravillosamente justa en que las cosas o las ideas de las cosas que se representan cambian de valor, se llaman las unas a las otras, encontrándose como *musicalizadas* o armónicamente correspondientes. Así definido, el universo poético presentará grandes analogías con el universo del sueño, sin embargo ni el sueño ni la ensoñación son necesariamente poéticos. Además, la función del poeta es provocar en el lector el estado poético, y la inspiración positivamente no es más que una atribución que el lector otorga al poeta: son cosas distintas el efecto que la poesía produce y la síntesis artificial del estado poético que en una obra se constituye. La poesía es un lenguaje dentro del lenguaje. En los usos prácticos o abstractos

del lenguaje la forma, es decir lo sensible, y el acto mismo del discurso no se conserva, no sobrevive a la comprensión sino que se disuelve en la claridad. Por otra parte, el universo musical está en los receptores; el contraste entre el ruido y el sonido es el de lo impuro y lo puro, el orden y el desorden; siendo para el poeta más difícil que para el músico organizar su universo, pues cada palabra es un ensamblaje instantáneo de un sonido y un sentido sin relación entre sí. Un discurso puede ser lógico, estar cargado de sentido y, sin embargo, carecer de ritmo y medida; o puede ser agradable al oído y por completo absurdo. El poeta tiene que atender a la vez la multiplicidad resultante del sonido y del sentido, esto es a la armonía, las condiciones intelectuales y estéticas, etc., aparte de las reglas convencionales. Por ello, si describiéramos reconstructivamente esa actividad se revelaría muy compleja, exigente a un tiempo de especialización mental, sensorial y motriz, estrechamente relacionada con un buen número de disciplinas. Pues bien, del mismo modo que dos niños aprenden parejamente a andar y a hablar y es posible que uno de ellos consiga no sólo caminar sino danzar, de forma paralela a como ocurre con la Marcha y la Danza cabe distinguir respecto del habla la Prosa y la Poesía. La marcha, como la prosa, tiene un objeto preciso, deduciéndose sus características de las condiciones instantáneas que *singularmente* se combinan cada vez. Por el contrario, la danza es un sistema de actos con finalidad en sí mismo que no conduce a un lugar determinado, si bien coincide con la marcha en valerse de unos mismos medios, órganos y músculos. Igualmente, prosa y poesía se distinguen por la diferencia de ciertas relaciones y asociaciones psíquicas y nerviosas, pero los elementos de ambos modos de funcionamiento son los mismos. Mientras que el lenguaje que expresa un deseo o una opinión se desvanece una vez cumplido su cometido, se transforma en otra cosa en el espíritu del receptor puesto que es remplazado por el sentido, que es modificación de ese espíritu, y es un lenguaje más perfecto cuanto con mayor facilidad cumpla ese fin, el poema, sin embargo, no muere por haber vencido, tiene la propiedad de hacerse reproducir en su misma forma, incita a reconstruir idénticamente ésta. Entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el poema y el estado de poesía se manifiesta una simetría, una igualdad de importancia, valor y poder que no tiene lugar en la prosa, la cual decreta la desigualdad de los dos constituyentes del lenguaje. El principio esencial de la mecánica poética, es decir de las condiciones de producción del estado poético mediante la palabra, consiste en el cambio armónico entre la expresión y la impresión. Lo que el poeta ha de conseguir es la sensación de unión íntima entre palabra y espíritu. En virtud de todo ello piensa Valéry que

todo verdadero poeta es necesariamente un crítico de primer orden y alguien capaz de razonamiento justo y de pensamiento abstracto. Pero su filosofía real no hay que buscarla en lo que él diga de más o menos filosófico, pues la más auténtica filosofía no reside tanto en los objetos de nuestra reflexión como en el acto mismo del pensamiento y en su maniobra. A veces la poesía se ha aplicado a la enunciación de tesis o de hipótesis, su lenguaje *completo* ha sido utilizado para comunicar ideas. Algunos grandes poetas han ensayado esto, pero sin poder evitar que la atención hacia las ideas entre en competencia con la del canto. En ello, dice Valéry, DE NATURA RERUM está en conflicto con la naturaleza de las cosas.

Es interesante el hecho de que Valéry (que ciertamente mediante la teoría expuesta se está presentando él mismo, sin duda un gran poeta pensador dentro de la mejor tradición moderna, y por eso mismo ha sido también plagiado, como otros, por la crítica académica) no deje abierta ninguna posibilidad para las formas intermedias o de asociación entre poesía y filosofía. Es ajeno a cualquier perspectiva de integración. Diríase que el proponer su reflexión con clarificadora nitidez radical se encamina a separar reforzando a un tiempo las posiciones del poeta y del filósofo, otorgando a aquél en última instancia una superioridad por inclusión que al fin no es reflejo sino de una opinión autorreflexivamente formada de sí mismo. A diferencia del poeta francés, María Zambrano si abrirá las puertas a la asociación de poesía y filosofía, lo cual en efecto ya se prefigura en la realidad de su propio discurso. En el ensayo *Pensamiento y Poesía* (ed. 197l, 115-129), que inicia el libro *Filosofía y Poesía*, comienza de hecho Zambrano por exponer que lamentablemente existe un desgarramiento en la cultura como consecuencia del serio enfrentamiento entre pensamiento filosófico y poesía, que sólo algunos afortunados mortales han poseído uno y otra paralelamente, y aún más afortunados han sido esos otros en que "poesía y pensamiento hayan podido concertarse en una sola forma expresiva". En otro libro, recordando cómo en Dante y en San Juan de la Cruz el transmundo del pensamiento y de la poesía se llegaron a unir en compleja idealidad, salvándose de la condena de Platón al sobrepasarle, escribe: "La integración poética filosófica, por ironía del destino, no alcanza a verificarse, tal vez, más que dentro de esta corriente platónica; sólo en la tradición del pensador que desestimara la poesía encontró cobijo para anidar, cielo para levantar su más alto vuelo", quedando fuera la "gran 'masa' poética" que con este ámbito no coincide; "fuera también queda una más rigurosa, ambiciosa filosofía que no ofrece, ni permite sombra ninguna. Quién sabe si hoy por la vía de una novísima filosofía sea posible y aun necesario enlazarlas" (p. 262).

Lo que podemos denominar formalmente perspectiva de integración genérica es para Zambrano, desde luego, un hondo problema que se suscita en la originariedad de la cultura de Occidente y atañe, sobre todo, tanto al inicio como a las prolongadas consecuencias resultantes de la escisión entre poesía y pensamiento filosófico, a la insuficiencia de las formas de conocimiento y expresión de una y otro por separado, las cuales respectivamente unilateralizan, de un lado, la individualidad y el hallazgo y de otro lado el hombre en su historia universal o querer ser y búsqueda. Así, la perspectiva de integración de géneros es, pues, una perspectiva de integración del hombre, de su totalidad (cosa que por lo demás han abordado ciertas líneas de pensamiento, especialmente de sesgo hermético o místico). Zambrano subraya el establecimiento de esta dualidad, su vigorosa lucha en la obra platónica, y sueña con la conciliación. Por ello su reflexión se encamina a intentar fijar los términos del conflicto, que es entre las dos formas de la palabra, una vez que la razón cristiana, engarzada con la razón griega, situó el "logos" más allá de la naturaleza y del hombre. Puesto que el pensamiento filosófico nace de la admiración (Aristóteles, *Metafísica*), no es fácil explicar su rápida plasmación "en forma de filosofía sistemática", ni el abstraccionismo que desatiende a las cosas. El momento de clarificación lo localiza Zambrano en el pasaje platoniano del Mito de la Caverna, en el cual la admiración y la violencia, fuerzas contrarias, se unen sin destruirse, inauguran el primer momento de la dualidad

> y en ella tal vez el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas –reales, vivientes, plenas– y el hacerse violencia enseguida para liberarse de su presencia y de lo que con ella indican. Diríase que el pensamiento filosófico –y más todavía el científico subsiguiente– no toma las cosas que ante sí tiene sino como pretexto; su primitivo pasmo se ve prontamente anulado y en ciertos momentos renegado por esta prisa de lanzarse hacia otras regiones de mayor seguridad y dominio, que le hace romper el naciente éxtasis. La filosofía es un éxtasis fracasado a causa de desgarramientos originado de la violencia –apetito de dominio intelectual– y de la precipitación en el tiempo que la conduce hasta desconsiderar el tiempo mismo. Y así nos preguntamos por esa fuerza, por esa violencia, a la que llega en su ímpetu de desprendimiento" (pp. 118-119).

De este modo se inicia un metódico camino de captura de lo que se necesita y no se posee, hasta el punto de tener que desprenderse de aquello que se tiene sin necesidad de perseguirlo.

No obstante, dice María Zambrano, algunos de los que quedaron prendidos en la admiración originaria a admitir el camino de la violencia, permanecen en el encuentro de lo inmediato frente a la opción de la "verdad". Este fue el camino de la poesía, el de la presencia del mundo abierto y la alteración de límites, la persecución de lo múltiple y la menospreciada heterogeneidad, la apariencia, una verdad distinta o una totalidad como promesa de plenitud, en convivencia con la esperanza que se aproxima a la religión. Pero la heterogeneidad de la poesía también tiene su unidad, diversa de la unidad filosófica, la unidad que a través de la admiración procede del trasmundo que le es propio, y por eso desde lo múltiple le es posible hablar y ser unidad realizada sin violencia en el poema; esto es unidad de creación como la unidad indestructible de la armonía de la música. Zambrano se interroga acerca del misterio último o la vacilación que se advierte en Sócrates (*Fedón*), un posible "pensar puro" sin mezcla, una verdad más allá de la de la filosofía, indemostrable, sólo sugerible "por virtud de ese más que expande el misterio de la belleza sobre las razones". Los filósofos que más merecen este nombre han mostrado una *ratio* última, un absoluto de la índole que fuere, una esperanza también. ¿Cuál era el horizonte de "mayor intimidad con la totalidad del universo"; el "estado anterior" del cual, según Platón, el hombre no puede enteramente olvidarse? La filosofía se establece a sí misma y le es necesario fundar la ética, a diferencia de la poesía, que encuentra respuestas sin existir la pregunta.

> Este es, al parecer, el primer frente a frente de pensamiento y poesía en su encuentro primero –en Platón– y aun extrañamente desprendiéndose del poema de Parménides. La filosofía aparece así como el desprendimiento en la mente humana de un saber anterior, más dado que descubierto, como una resolución del hombre para encontrar la verdad por su cuenta en modo de que le sea propia, extraída de su propia necesidad y de su esperanza de ser, de ser, él mismo a salvo de las fuerzas que sobre et planean, que sobre él gravitan. Un momento de honda soledad ó un gran perdimiento debió de preceder a esta resolución. Una duda acerca de todo lo que hasta entonces se le había ofrecido. Mientras que la poesía que parece perdida se nos muestra ahora como continuadora de una tradición, de un mundo en que el hombre era hijo confiadamente; en que todo se le daba y lugar alguno le estaba vedado. El camino recorrido por esta disensión es largo. Mas por ello mismo se hace necesario rescatar lo que la filosofía dejó tras de ella, antes de su mismo nacimiento, no en afán de que desaparezca, sino al contrario, para que en ello cobre una nueva vida (p. 129).

Puede decirse que el pensamiento de María Zambrano conduce al fondo –digámoslo así– mitopoético de la cuestión del Ensayo concebida en su sentido más ilimitado histórica, formal y conceptualmente. Con todo, la autora en ningún momento se plantea el Ensayo como género, lo que sí hace con la Confesión y la Guía sobre todo, géneros por otra parte categorizables dentro del segmento de los ensayísticos, como señalaré en la segunda parte de nuestro estudio. Sin embargo, al cabo de muchos años vuelve Zambrano a ocuparse de un aspecto conexo en *Poema y Sistema* (1971), en el cual se refiere a los modos y formas del pensamiento filosófico en tanto que se expresa, haciendo ver cómo la expresión envuelve ciertos géneros de filosofía e incluso ciertas épocas. Según expone, es en Descartes, en el *Discurso*, pero sobre todo en las *Meditaciones* donde "escuchamos un nuevo ritmo", que es el del corazón, manifiesto en el permanente estado de crisis cultural que desde entonces Occidente vive. "Ese ritmo, el del corazón, es el constante fondo sobre el que se destaca la voz de lo inteligible sin anularlo, aun fundiéndose con él, siguiéndolo en los momentos felices, cuando hasta el pensamiento abstracto tiene carácter de himno, o de salmo, en la bienaventuranza del pensamiento" (1971a, 241). Dice Zambrano, y esto tiene que ver con el origen de la filosofía tanto como con la especificidad del pensamiento que penetra la forma literaria, que dedicados a extremar diferencias para obtener el discernimiento hemos olvidado la unidad que se encuentra en el fondo de todo aquello que el hombre crea mediante la palabra, la unidad de la *poiesis*, manifestación total, a un tiempo creación y expresión. Es ese fondo común el lugar de donde se separan las especies de la poesía y las modalidades de la filosofía. Y la filosofía, como hija de la poesía, en la madurez, aunque a primera vista no lo parezca, hace reaparecer la vieja unidad originaria, Parménides en Spinoza, la inspiración profética de Empédocles en Hegel. Si el sistema ha sido forma pura de la cultura moderna occidental, también "el sistema es poesía, poema", en virtud de la unidad que penetra sus partes, la objetividad y transparencia, en cierta manera la forma sin fondo "como el cristal", su autonomía. Aquí se ha creado y el autor se retira, la conexión de las ideas es idéntica a la conexión de la realidad; se apela a la razón y la conciencia, pero deslizándose en el ánimo y el alma. Zambrano se refiere especialmente al ejemplo de la Ética de Spinoza, el sistema como poema, la coincidencia de contrarios o la razón matemática como razón poética e incluso musical, de una tradición musical quizá portadora de un saber del ritmo excluido por el aristotelismo. Además, junto al sistema poema de Spinoza, el poema sistema de Dante. La fusión de filosofía y poe-

sía, o el proceso de dicha fusión, y más allá de ellas la unidad total última e inacabable: “el horizonte religioso”.

Acaso ahora sea el momento adecuado de vislumbrar la postura de Zambrano por completo referida a lo que podríamos llamar espejo de lo originario y el aspecto de la posibilidad histórica y, por tanto, literaria, de la palabra, por ello no se preocupaba del Ensayo, forma dominantemente crítica, por lo común en las antípodas de lo religioso, por lo común inmanentemente alejada del mundo mitopoético en la configuración del individualismo intelectual moderno. Sí se plantea el problema del género Eduardo Nicol (1961, 206): “a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía”. Y también ahora es el momento de convocar, desde otro camino de indagación, las razones de Ernst Cassirer vertidas en sus escritos de *Esencia y efecto del concepto de Símbolo* (ed. 1975), redactadas en los años cincuenta. Es decir, la común raíz de los conceptos míticos y lingüísticos, la conciencia mítico-religiosa como fondo enlazador de teórica, práctica y estética, de mundo del lenguaje y mundo del conocimiento, y como –resume Cassirer– “las formas particulares, al tender a salir del conjunto y a enfrentarse unas a otras con la pretensión de una peculiaridad específica, parecen más bien desarraigarse ellas mismas y perder una parte de su propia esencia. Y sólo paulatinamente aprendemos que esta auto-renuncia constituye un momento necesario de su desarrollo autónomo; que la negación lleva en sí el germen de una nueva posición, y que la separación se convierte ella misma en punto de partida de un nuevo enlace, que resulta de premisas de otra clase” (p. 113). El texto de Cassirer, del cual procede la cita transcrita, pertenece a la misma época de las reflexiones de Heidegger contenidas en *De camino al habla*, donde se dice:

> Pero la cuestión de la que aquí se trata, en la vecindad de la experiencia poética con la palabra, es encontrar una posibilidad para una experiencia pensante con el habla. Esto quiere decir ahora y antes que nada: aprender a prestar atención a la vecindad misma en la que habitan la poesía y el pensamiento. Pero, cosa extraña, la vecindad misma permanece invisible. Lo mismo sucede en nuestras vidas cotidianas. Uno vive en ella y se hallaría perplejo si tuviera que decir en que consiste la vecindad. Pero esta perplejidad sólo es un caso particular, y quizá destacado, de aquella antigua y vasta perplejidad en la que se halla siempre y en todas partes nuestro pensamiento y nuestro decir. ¿A qué perplejidad nos referimos? A ésta: no estamos en situación –o si lo estamos es sólo raras y escasas veces– de

> hacer la experiencia puramente, y en sus propios términos, de una relación que rige entre dos cosas, entre dos esencias (Heidegger, ed. 1990, 168).

Y más adelante: "Aún más: poesía y pensamiento no sólo se mueven en el elemento del decir, sino que además deben su decir a las múltiples experiencias con el habla, experiencias apenas atendidas por nosotros y, aún menos, recogidas. Allí donde ha tenido lugar, se ha hecho sin la adecuada visión de aquello que nos concierne cada vez más en nuestra presente reflexión: la vecindad de poesía y pensamiento". Pero esta vecindad no es, presumiblemente, "mera consecuencia provocada por el hecho de que poesía y pensamiento entran en una relación de frente a frente; porque, ya de entrada, ambos se pertenecen mutuamente, incluso antes de poder alcanzar un en-frente-mutuo mutuo (*Gegen-einander-über*). El decir es el mismo elemento para poesía y para pensamiento; pero para ambos es todavía, o es ya, 'elemento' de modo distinto que el agua para los peces o el aire para el pájaro; de tal modo que debemos dejar de hablar de elemento en la medida en que el decir no sólo 'porta' la poesía y el pensamiento y no sólo ofrecen el ámbito que mensuran" (p. 169). En otro lugar:

> El paso atrás de la localidad de la esencia humana requiere algo distinto que el progreso –el paso adelante– hacia el mundo de las máquinas" (p. 170). Concluye Heidegger, continuando sus comentarios sobre poesía: "Observamos que quedaba algo digno de pensar en el poema, a saber: qué significa: una cosa *es*. Digno de pensar se nos hizo al mismo tiempo la relación de la palabra sonante, que redobla en cuanto no falta, con el "es". [/] Ahora presumiblemente, y pensando en la vecindad con la palabra poética, es posible decir: [/] Un "es" se da donde se rompe (*zerbricht*) la palabra. [/] Romper quiere decir aquí: la palabra resonante regresa a lo insonoro, allá desde donde ella es concebida: al son del silencio que, en tanto que decir, en-camina a su proximidad las regiones de la Cuaternidad del mundo. [/] Esta ruptura de la palabra es el verdadero paso atrás en el camino del pensamiento (p. 194).

Una vez llegados a este fondo se hace preciso subir de nuevo a la superficie mundana, al problema de actualidad y a la moda cultural reciente, tal quedó prometido en un principio, pero a su vez haciendo constar que más adelante se intentará reemprender de forma paulatina el camino de transcendencia hacia el fondo, hasta alcanzar el final de esta primera parte, como un "punto

de partida" para la posibilidad de un "nuevo desenlace". Paralelamente, otro tanto se hará en la segunda parte, aunque con distintos criterios, para acceder a la conjetura del posible horizonte.

Al comienzo con lentitud que hacia el fenómeno casi imperceptible, durante las dos décadas que discurren entre 1958, fecha de los estudios retóricos sobre la argumentación de Perelman y Olbrechts-Tyteca (ed. 1989) y 1980 por utilizar el año de la obra retórica igualmente importante, aunque de otra naturaleza, de Valesio, cabe situar el espacio de tiempo en que se configura heteróclita y aun dispersivamente un distinto campo de las contemporáneas incursiones en torno a las atingencias entre Retórica, Filosofía y Literatura. Qué duda cabe que la contundencia de las disciplinas lingüísticas y formalistas mantuvieron largo tiempo desviados la atención y el esfuerzo. Por su parte, la Poética, con mayúscula, es decir en cuanto teoría *a priori* acerca de cómo se ha de construir el arte fue hecha, desaparecer epistemológicamente en tanto disciplina histórica por oscuros intereses que tienen su manifestación más específica y famosa en un artículo de Jakobson, en el cual otro tanto venía a sugerirse respecto de La Estética, pues implícitamente, y al amparo del dominante estructuralismo saussureano, ésta venía a ser sustituida como hecho y disciplina consumada por la Semiología. Esto, ciertamente, no es más que un disparate, pero véase hasta dónde han llegado las cosas y qué responsabilidad tiene respecto de otros disparates menores. Decía Jakobson en 1960 (ed. 1981, 348): "La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica. Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística". Jakobson pretende confundirlo todo, la Crítica con la Poética, la Estética con la Semiología, y trae a ejemplificación una burda gama de casos impertinentes y encubridores del problema de fondo que subyacentemente se está ventilando. Y afirma: "En pocas palabras, muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general" (pp. 348-349). Creo que no es necesario entrar en más detalles, el resto es la "función poética" del lenguaje, o la "función estética" como él también la llamó. Pero la trampa Jakobsoniana funcionó, y fue creándose un mar de fondo que por alguna a parte tenía que salir. Con todo, no cabe duda de que un momento histórico de desorientación estética y de muy escasa y dispersa creación de pensamiento poético original era momento adecuado para tal tipo de maniobras. Los excesos de las complejizadas evoluciones estructuralistas, bordeando la irracionalidad por omisión de in-

eludibles cuestiones de fondo propias de la naturaleza de los objetos sometidos a su campo de actividad analítica, explican fehacientemente, al menos en parte, los replanteamientos sobre Retórica, Filosofía y Literatura. Quepa recordar, como muestra, los números monográficos dedicados a ello por la revista *Poétique* (1971 y 1975), que aunque de composición temáticamente heterogénea ofrecen en conjunto, incluso quizá precisamente por eso, una buena imagen de la situación en la primera mitad de la década de los setenta. En la década anterior, Jacques Derrida (ed. 1989), destacado colaborador de los citados números de *Poétique,* ya había efectuado la crítica del estructuralismo, actividad en la que habría que situar también a Deleuze. Pero Derrida, digámoslo así, en su principal acusación antiestructuralista sobre la ausencia del "tiempo", no hacía sino recoger una evidencia, al menos para quienes no estuvieran solipsistamente enfrascados en la inmanencia por la inmanencia. Por ello, al paso de los años, algunos no hemos sentido más que perplejidad ante la marcha de estos acontecimientos; perplejidad que, al menos en lo que a mí respecta, se hace extensible a la marcha general contemporánea de las disciplinas crítico-literarias.

Argumenté al comienzo de mi investigación que la cultura de nuestro tiempo, como paso subsiguiente al proceso acabado de la Modernidad, es definible como decadentista o, mejor, neo-decadentista, puesto que se trataría de una formación (?) retardataria, paralelizable con la época del fin de siglo anterior; y que dentro de la misma, si bien se mira, las producciones artísticas han venido marcando el paso de las reformulaciones de una recomposición del pasado desprovista en lo esencial de ideación propia. En consecuencia podemos hablar de neo-realismo de posguerra o de los más evolucionados neo-modernismo y neo-vanguardia. Este orden de cosas se observa con extraordinaria nitidez mediante el estudio de la poesía. En contra de lo que todavía algunos, o muchos, parecen en la práctica empeñados implícitamente en mantener, quizá guiados con suma torpeza por el evidente trasnochamiento de gran parte de los estudios histórico-literarios, las producciones culturales altamente elaboradas, esto es las diversas formaciones disciplinarias y los géneros de la Literatura, el Arte y el Pensamiento, no nacen como inconexos fragmentos del espíritu, y el neo-decadentismo general o la neo-vanguardia en particular, que ahora queda subsumida en el anterior en razón del reenglobamiento exigido por el conjunto del decurso histórico, no designan fenómenos estrechamente restringibles o por completo disociables del acontecer que caracteriza a los géneros poéticos. Pues bien, Derrida pienso que es autor de una obra filosófica neo-deca-

dente y, en los más importantes rasgos de su constitución, concretamente neo-vanguardista.

A diferencia de Vattimo (eds. 1986, 1989, 1990), cuyas reflexiones se desenvuelven con naturalidad en el marco de sus presupuestos posmodernistas (que nosotros denominaremos neo-decadentes), atendiendo sin subterfugios a autoconcientizadas consideraciones nietzscheanas y heideggerianas de indudable pertinencia, el pensamiento de Derrida se aparece como una típica operación incardinada en el transcurrir de las modas en procura de una instalación interesante y llamativa. Es un tipo de operación tradicionalmente experimentado por la cultura parisina como subversión antiacademicista en el país de más sólida oficialidad academicista conservadora. Pero ahora, además, con el agravante de que la teoría de la Deconstrucción ha hecho furor en el mundo universitario norteamericano, con lo cual la graciosidad que a veces detentan las modas convirtióse en redundante pesadez. El aspecto más específicamente neo-decadente del pensamiento de Derrida se vincula de manera inequívoca, al igual que ocurre con Vattimo, a la evolución filosófica que discurre entre Nietzsche y Heidegger y, por otra parte, al problema de supresión de límites entre Filosofía y Literatura, tanto desde un posible punto de vista creativo como desde la perspectiva estricta de su consideración crítica, que habría de integrarse en la anterior. Hasta aquí no se trata más que de otro paso dentro de cierto orden asentadamente moderno cuyos aspectos más reveladores ya hemos advertido anteriormente con detenimiento sobre todo a propósito de las relaciones entre pensamiento y literatura. De hecho –como vimos– éste fue un lugar común para los escritores en el encabalgamiento de un siglo a otro y las épocas inmediatamente anteriores y posteriores. En este sentido Derrida es evidente que no dice nada nuevo, únicamente es nuevo, y sólo en cierta medida filosófica, el modo en que lo dice. Derrida opera reduciendo a esquema conceptual enjuto, para después recubrirlo, zonas bien conocidas del pensamiento, esquematiza mediante sus conceptos de *traza*, *diferencia*, *escritura*, etc., problemas densamente presentados por el pensamiento contemporáneo. Piénsese, por ejemplo, no ya en Nietzsche y Heidegger, sino en Cassirer, en estudios suyos importantísimos coma *Mito y Lenguaje*, y su capital *Filosofía de las formas simbólicas*, de donde pareciera que Derrida puede haber obtenido simplificadoramente esquematizaciones que son posteriormente funcionalizadas para su propia recategorización metódica, mediante un procedimiento digno en el fondo del mejor reduccionismo descriptivo del Estructuralismo. (Piénsese también, por otro lado muy dispar, en la Historia y la teoría de la escritura). Para ello Derrida dispone de la gran experiencia cultural francesa

en este sentido, experiencia genialmente desarrollada en ese país de manera muy especializada a partir del neo-clasicismo, operación de gran vastedad doctrinal teórico-artística reductora y parafrástica del pensamiento sobre todo renacentista italiano. Pero donde la obra de Derrida muestra con mayor evidencia sus rasgos específicamente vanguardistas, esto es neo-vanguardistas, es en su disposición discursiva y textual, en el alto entretejimiento antieconómico del discurso y su característica intrincación vacilante y discontinuamente autoencubridora. Desde un punto de vista puramente conceptual, los textos de Derrida son en buena parte muy reducibles. Lo que ocurre es que están construidos mediante un recubrimiento de autónoma reproducción de significantes cuya cadena discursiva resulta análoga a la habilitada por los procedimientos artísticos del lenguaje del Futurismo y del Surrealismo. En relación al primero, respecto de su estética materialidad supresora de nexos de significación e incluso de significación misma, en el sentido de los decursos "normales", y la heterogeneidad dispositiva, hasta alcanzar el elemento gráfico en alguna ocasión, aparte de los planteamientos de texto, margen, etc. En relación al Surrealismo, respecto del radicalismo desautomatizador del nivel semántico así como la profusión acumulativa de límites arbitrarios por cuanto la organicidad verbal del texto resulta no estar regida por la necesariedad, sino por la vacilación o la ilimitación de un automatismo productivo que no suele adecuarse con perfección a la normal rigurosidad de los principios artísticos, lo cual se justifica en la vanguardista destrucción del sistema heredado. El propósito derrideano de lo que podemos denominar textualización extensiva de los discursos sobre sí mismo, y del signo como signo de otro signo, mantiene clara analogía con el concepto futurista de materialidad del lenguaje, del discurso lingüístico como *continuum* que, al margen de la lógica, se arroga un carácter objetivo en tanto que materia, finalmente no discontinua de la realidad empírica y, por ello, integrada sin espacios vacíos en el mundo. Así resulta destruido el grado indispensable de unicidad formal y transcendental del sistema lingüístico, quedando, en sus casos extremos, dislocada la expresión y abierta la posibilidad de configuraciones híbridas (es el caso de literatura/filosofía), pero además integradora, por injerto, de los diferentes lenguajes artísticos, como futuristamente llega a hacer el mismo Derrida a través de la desestructuración no ya del significante y sus componentes internos, sino de la estructura general del discurso, de la convencionalidad formal del texto y, por último, de los límites naturales existentes entre lenguaje plástico y lenguaje verbal. Todo ello, en su formalización más extrema y acabada se puede comprobar inequívocamente mediante el texto + *R* (*par-dessus le marché*),

de Derrida (ed. l985, 19-60). Se advertirá asimismo que se trata de un texto esencialmente regido por los principios vanguardistas de novedad y ludismo de fundamento revolucionario antimimético y antirromántico-simbolista. En fin, tampoco es de extrañar que la principal crítica filosófica derrideana (ed. 1989a, 247-311) a la metafísica se encuentre conformada a partir de la teoría de la metáfora y la analogía, categorías fundamentales de la vanguardia futurista y surrealista a su vez heredadas del pensamiento barroco y romántico para ser conducidas a su grado extremo de radicalización.

La vanguardización de Derrida, en virtud de su extrema localización cronológica dentro del proceso de las reelaboraciones neo-vanguardistas, adquiere perfiles de refinada plasmación conceptual, el "perverso" refinamiento propio de un lenguaje de la segunda mitad del siglo XX que no sólo acoge la extensísima experiencia de la Vanguardia histórica y de la inmediatamente posterior neo-vanguardia que llega hasta nuestros días, sino que, además, subsume y plantea como objeto crítico la densa experiencia del Estructuralismo lingüístico y antropológico, todo ello reunido para una operación filosófica abocada al nuevo fin de siglo. El pensamiento de Derrida constituye una experiencia semejante a otras muchas realizadas en lengua francesa; carece de invención en cuanto a ideación propia, su invención se encuentra reducida a los principios del *procedimiento*, donde demuestra sus grandes versatilidades y su muy discutible sutilidad. Aquí, el proyecto de supresión de límites entre Literatura y Filosofía tiene, sin duda, aparte de inequívocas propensiones enajenantes, el profundo arraigo de haber nacido de la misma naturaleza artística neo-vanguardista y crítico filosófica, de una ilimitación propia por entrecruzamiento. Derrida es un experimentador inflacionario del género Ensayo. A este punto, planteado en términos no aparatosos ni autoencubridores, la idea que en realidad se propone no es más que proyección de la romántica intromisión de contrarios, que nosotros retomaremos con naturalidad, bajo el concepto de hibridación, a propósito del discurso del Ensayo.

Jürgen Habermas comenta y somete a crítica el pensamiento de Rorty y, sobre todo, de Derrida a propósito de la concepción del lenguaje como discurso y sus implicaciones en los planos, de la moral, la ciencia, la filosofía, la crítica literaria y la literatura. En *El discurso filosófico de la Modernidad* (1985), Habermas, que sin entrar en especiosas cuestiones teórico-literarias actúa con eficiente claridad y convicción, se pregunta cómo es posible no diferenciar las esferas y funciones de los discursos de la justicia o la moral y de la ciencia o la literatura, y por otra parte del lenguaje cotidiano; cómo es posible no diferenciar el componente retórico de un tipo de discurso u otro,

las argumentaciones que especializan las “capacidades de solución de problemas” de las artísticas “capacidades de abrir mundo”, cada una con su dimensión única de validez; o no atender al carácter mediador de la crítica de arte y de la filosofía. Así, la disolución de géneros entre literatura y filosofía no sería más que mezclar y confundir “constelaciones en que los elementos retóricos del lenguaje adoptan papeles *totalmente distintos*. En *Forma pura* lo retórico sólo se presenta en la autorreferencialidad de la expresión poética, es decir, en el lenguaje de ficción especializado en la apertura de mundo. También el lenguaje normal de la vida cotidiana es inextirpablemente retórico; pero en la gavilla que en él forman las múltiples funciones del lenguaje los elementos retóricos pasan aquí un segundo plano” (ed. 1989, 251). En la compilación titulada *Pensamiento posmetafísico* (1988) vuelve Habermas sobre aspectos contiguos del problema, fundamentalmente en torno a la foucaultiana, y en general posestructuralista, sentencia de disolución del sujeto transcendental en el marco lingüístico y, de otro lado, la distinción entre ficción y realidad, en lo más particular en relación a un texto de Italo Calvino sobre los planos de realidad en la literatura. Es sabido que el texto de ficción presenta parámetros específicos de validez, verdad, elocución, etc. La adecuada razonabilidad de Habermas, que no por a veces evidente puede decirse que sea superficial, además intenta desproblematizar con salubridad cuestiones como la del universalismo absoluto o del Sistema filosófico tradicional apelando a su pertenencia a un lejano pasado poshegeliano (ed. 1989, 253). En este punto y otros similares, en realidad Habermas se muestra ingenuo, al menos en la medida en que no advierte el unilateral radicalismo, que hemos definido como neo-vanguardista, de Derrida. Se lo toma demasiado al pie de la letra cuando de hecho se trata señaladamente de un juego de vanguardización, de una apuesta intranscendente regida por la reformulación simulada de una velocidad futurista como último salto teórico hacia una meta autodestructiva. Pero esto no es, pese a todo, sino un intento de repetición manida de lo acontecido con el proceso vanguardista del arte durante la primera mitad del siglo. Por lo demás, si la teoría habermasiana pretende desembocar, en lo que a la acción comunicativa se refiere, en el centramiento desarrollado de los modelos lingüísticos empíricos y tecnologizados de los “actos de habla”, diríase que se arroja en manos del diablo, un diablo, por demás, ya moribundo en otros sectores de la ciencia del lenguaje. Ahora bien, volviendo a nuestro interés central, la perspectiva general de Habermas es como sigue:

> La nivelación de la diferencia de géneros entre filosofía y ciencia, por una parte, y literatura por otra, expresa una comprensión de la literatura que se debe a discusiones filosóficas. Y éstas, a su vez, se mueven en el contexto de un giro desde la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje, que rompe de forma particularmente furiosa con la herencia de la filosofía del sujeto. Pues sólo cuando de las categorías filosóficas básicas han sido expulsadas todas las connotaciones de autoconciencia, autodeterminación y autorrealización, puede el lenguaje (en vez de la subjetividad) autonomizarse y convertirse hasta tal punto en destino epocal del Ser, en hervidero de significantes, en competencia de discursos que tratan de excluirse unos a otros, que los límites entre significado literal y metafórico, entre lógica y retórica, entre habla seria y habla de ficción quedan disueltos en la corriente de un acontecer textual universal (administrado indistintamente por pensadores y poetas). A la genealogía de este pensamiento pertenecen, estilizando quizás excesivamente las cosas, el primer Heidegger, el estructuralismo y el segundo Heidegger (ed. 1990, 242).

También Habermas olvida el aspecto histórico filosófico-literario de la raigambre del problema, desde Nietzsche a Bloch. Incomprensiblemente; al igual que olvida o no quiere recordar la realidad del Ensayo como género.

Una muy diferente crítica al deconstruccionismo es la que inserta George Steiner en *Presencias reales* (ed. 1991), elegante libro de 1989 del cual hay que empezar por decir que el conjunto de sus orientaciones generales, excepción hecha de su nuclear propensión a una suerte de teologismo hebraico como resolución explicativa global de la actividad del espíritu, son de tal moderación y ecuanimidad que sólo aquellos lectores fuertemente comprometidos con alguna muy definida o excluyente posición teórica podrían rechazar. Pero la crítica antideconstruccionista de Steiner, que no se olvide proviene de la deconstructiva universidad norteamericana ya a finales de la década de los ochenta, es poco más que rapsódica y atenta al sentido común de un escritor experimentado. De hecho esta puntualización puede hacerse extensiva a la generalidad del libro, cuyas reflexiones, de alto diletantismo, se ofrecen con la implicitud de la suficiencia sobre temas que, sin embargo, ya han sido arduamente tenidos en cuenta desde hace varios lustros y no es posible presentar en superficie adornada de casuales referencias literarias variadas. Problemas como puedan ser el del concepto de “teoría” o el de una crítica antipositivista, sobre todo si se supone que el enjuiciamiento procede del campo de la reflexión teórico-literaria, no pueden despacharse con un par de genera-

lidades y, al final incluso con palmaditas a Jakobson, o a Derrida, sin atender al meollo definitoriamente problemático de los asuntos o intentar el esbozo de alguna nueva hipótesis sobre los mismos. Es una postura cómoda que, por otra parte, nada relevante añade, y menos a estas alturas, al pensamiento crítico-literario europeo. Distinto aspecto tal vez sea el del público especializado norteamericano o, en otro sentido, un público de la alta divulgación.

Al menos hasta cierto punto, Eugenio Trías se mantiene al margen del lado "mundano" de la polémica sobre el Deconstruccionismo y sus aledaños. Sin embargo, Trías (1991, 2I3ss.) se ocupa de las relaciones entre filosofía y poesía sosteniendo una sólida y decidida postura, en *Lógica del límite*, que implícitamente atiende a todo ello y podríamos calificar de antitrivializadora. Para Trías, en el sentido de Hegel, la labor filosófica consiste en "construir el concepto justo" de su época, debiendo replegarse al lenguaje en cuanto que constituye un determinado uso del mismo. El lenguaje da forma, pero en la filosofía la *forma argumental* no se determina como en el arte literario. A la filosofía igualmente se le pide función tanto de Aeda y profeta como de sujeto lírico, pero el filósofo ha de alzarse del "despliegue *narrativo*" para una diferente forma argumentativa, para construir los ajustados *conceptos*, ya se refieran al pasado recordado, al presente acuciante frente al pensamiento o al futuro pronosticable. "El filósofo repliega el *logos*, pensar-decir, de su despliegue narrativo argumental hacia aquellos conceptos que (se supone que) sostienen y soportan esa trama argumental del 'mundo', proyectándose éste desde el límite. En este sentido la filosofía se mueve en el marco conceptual. Sólo que el concepto no significa una producción metalingüística (ni metafísica), sino que se puede construir mediante un 'retroceso' del *logos*, pensar-decir, a su propia frontera o límite. *Desde el límite* es posible desprender esa trama conceptual que en el propio *logos* se deja 'ver' y 'mostrar' (Wittgenstein)" (Trías 1991, 214). Por contra, el arte literario hace un uso *simbólico* de tales conceptos. Así pues, "no es posible *reducir* un uso a otro, ni jerarquizarlos (como hace Hegel): ni la filosofía se disuelve en acción narrativa, tal como suponen ciertas líneas de reflexión 'posmodernas', ni la literatura se disuelve en reflexión y teoría, por mucho que en el marco de la modernidad se pudo suponer así (dándose razón a Hegel en este punto, quien pensó la 'muerte del arte' como su disolución en el éter de la pura reflexión filosófica especulativa)" (pp. 215-216).

La argumentación de Trías ofrece en verdad un punto de mira como opción superadora, para la actividad filosófica actual, de los atolladeros y frecuentes mixtificaciones, sobre todo de la llamada "filosofía narrativa", en

la cual no suele desempeñarse ni reflexión ni ficción, sino por lo común un sucedáneo entremezclado de ambas. En realidad, Trías apela heideggerianamente a la inauguralidad del *logos* como principio y reinicio de un nuevo pensar posible desde la situación de vuelta atrás a su propio límite. Pienso que la opción de la "filosofía narrativa" pocas veces es más que un engaño desustentador que constituye una antítesis funcional, no un encuentro del doble punto esencial antitético, sino de una mera formalidad contrapuesta. Lo narrativo posee funcionalidad discursiva preferentemente como alojo más o menos discontinuo de la reflexión, y no a la inversa pertinente adecuación parece corresponder a la novela en cuanto género plurigenérico en el que todo cabe, desde el monólogo dramático o un telegrama hasta la discusión teórica o cualquier otro elemento de realidad historizable o fantástica lingüísticamente representable. La institucionalización genérica de un punto de vista, por lo demás interesante, como el sostenido por Commolli (ed. 1983, 253-291), acerca de la propensión narrativa y su entramado reflexivo establece un tipo de experiencia textual que, en definitiva, no marcaría un paso más allá de lo rapsódico y la renovada instauración actualizadora del viejo problema prosístico del fin de siglo encauzado en un cierto bricolage a la moda. Si se habla de "filosofía narrativa" se asume lo filosófico, al menos en parte, en un sentido ficcional artístico. Entonces la pregunta, puesto que el arte formalmente nunca vuelve sobre sí más que para reconocerse en un pasado diferente y avanzar, que es lo importante, hacia un proyecto nuevo que avala una realidad nueva, consiste en cuál es la vitalidad de la actual literatura disponible a esa finalidad y, por otro lado, cuál es la ideación filosófica que a tal propósito se aporta, porque de no ser así habría que sacar fuerzas de la nada. Acaso se piense que la filosofía, mediante el procedimiento de creación literaria, pueda acceder a la invención manteniéndose ajena a la voluntad ideadora que le es propia, pero visto de esta manera la auténtica cuestión radica en abandonar la filosofía y dejarse de eufemismos. Yo creo que la nueva filosofía ha de adaptarse a un nuevo estatus dentro del gran universo de la Teoría, concepto este que inexplicablemente se olvida en el debate filosófico contemporáneo, principalmente empeñado en las dificultades de la categoría de "verdad" y, por consiguiente, con facilidad deslizable hacia simplificados presupuestos artísticos que no son sino los de la ficción, por más que se vuelva y revuelva sobre las posibilidades observadas en la Retórica o la Neorretórica. Tampoco deja de ser curioso que las filosóficas observaciones en torno a la Poética aristotélica suelen olvidar respecto del famoso pasaje de la distinción que hace el Estagirita entre Historia y Poesía, que esta última es considerada allí, aparte

de más elevada o filosófica, perteneciente al ámbito de los hechos posibles, de lo no acaecido, de lo que no es real, pero pudiera serlo. No es mi propósito entrar aquí en una tediosa exégesis teórico-literaria desde principios aristotélicos, sin embargo nótese que el proponer la confusión de filosofía y narrativa intentando demostrar el componente de narratividad oculto en ciertas obras filosóficas sistemáticas es interesante, pero no resulta válido para la finalidad que con ello a menudo se pretende. Recuérdese, por lo demás, que todo aquel que escribe con un alto grado de consciencia y con resultados de calidad bien elaborada es escritor, y el escritor, antes que otra cosa, es libre de elegir el género y sus modificaciones dentro del marco de su figuración cultural. Diferente asunto es que, finalmente como maniqueo, se quiera hacer ver la no preeminencia de lo filosófico sobre lo literario, o por otra parte encumbrar la Retórica por encima de ambos. Esto último es un simple error técnico sobre el que no hace al caso extenderse en este lugar. Filosofía y Literatura no son teóricamente jerarquizables, al igual que puede afirmarse que ninguna de ellas en realidad existe en estado puro, como tampoco existen en estado puro Razón e Imaginación. Cada época subraya sus problemas y sus preferencias dentro del proceso de las formaciones culturales. Tan sencillo y tan complicado.

En lengua española es Enrique Lynch, autor de *La lección de Scherezade* (1987) y *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura* (1990), quien más explícitamente se ha definido en favor de una "filosofía narrativa" y de la asunción privilegiada del aspecto retórico. Pero Lynch no sólo ofrece diagnósticos, interesantes sobre la actualidad del problema que aborda, sino que, a su vez, es por completo ajeno e incluso críticamente opuesto a las recientes oleadas de alienación deconstructiva. En cualquier caso pareciera que el replanteamiento de una filosofía para nuestro tiempo, antiacadémica o antisistema para el nuevo fin de siglo, se ha transferido en buena parte, como razón "posmoderna", a la posibilidad de una filosofía narrativa o artística. Pero se podrán comprobar a su vez los síntomas y hasta manifestaciones categoriales de reificación del concepto de Ensayo.

Puede servir de inicial muestra definitoria que en los años setenta el joven Savater, en *La filosofía tachada* (ed. 1978), texto muy difundido, afirmara, apasionadamente alejado de la filosofía académica y dentro de una realidad sociopolítica española que no cabe olvidar, el lugar de la subjetividad frente a las ideas relativas a cientificidad y sistematismo; el diálogo filosófico, que a diferencia del psicoanalítico guarda la personalidad; la voluntad de filosofía como lenguaje y estilo irónico; la filosofía como ejercicio del lector y como crítica. En tiempos en que nuevamente se hablaba de la muerte de la filosofía,

o que el único contenido de ésta consistiera en los tratamientos de la posibilidad o legitimidad de la misma, Savater señala nietzscheanamente el aforismo como pretensión no de saber sino de expresar. El sujeto filosófico como estilo de expresión, irónica. Recientemente, Víctor Gómez Pin (1991) se propone el "sueño de un saber no escindido", a propósito de una exégesis sobre Aristóteles y Hegel. Según Francisco Jarauta (1991a, 85) "ya no podemos invocar la inmediatez de una visión plena de la naturaleza; nos lo impide la experiencia de nuestro tiempo. Lo que vemos es una proposición, una posibilidad, aquella variación, esta hipótesis. Lo otro, en principio, es invisible. De ahí el paso a la metáfora, al aforismo, al gesto, al ensayo". Se interroga Miguel Morey (1991, 98-99) acerca de si una vez que el circuito comunicacional se ha convertido en el espacio filosófico por antonomasia (Habermas, Apel, Rorty...), éste se ha de confundir con el espacio de la retórica: pero esta devaluación sólo respondería a una equiparación del filósofo con el *intelectual*. Lo adecuado consistiría en contraponer el trabajo reflexivo al argumentativo, pues la tarea filosófica imprescindible radica en deshacer los atavismos de las ideas recibidas y la inercia de la opinión pública. También apela Morey (1990), por otro lado, a la misión filosófica de destituir los prestigios de la verdad, destituir el valor de la dicotomía verdad/falsedad, al tiempo que insiste en la necesidad de la filosofía del estilo y el filósofo artista, reclamando a la filosofía "volver sobre sus propios pasos y aprender a escuchar lo que el arte, la literatura, nos enseña" (p. 125). Ahora bien, aquello que no parecen tener en cuenta Morey y otros autores es que la situación contemporánea de la literatura y el arte describe una circunstancia idéntidamente análoga a la de la Filosofía. O lo que es lo mismo, habría que aprender a escuchar, pero la literatura y el arte del pasado. Y entonces se trataría de vislumbrar nuevas inferencias útiles al presente.

Ha recordado Morey (1991, 100) el tono testamentario de cierto fragmento de Foucault en la introducción a sus últimos textos: "Pero, ¿qué es la filosofía hoy –quiero decir, la actividad filosófica– si no es el trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo? ¿Si no consiste, en lugar de legitimar lo que ya se sabe, en tratar de saber cómo y hasta dónde sería posible pensar de otro modo?". Y esta otra declaración de Foucault en el mismo lugar: "El *ensayo* –que hay que entender como prueba modificadora de uno mismo en el juego de la verdad y no como apropiación simplificadora del otro con fines de comunicación– es el cuerpo vivo de la filosofía, en la medida en que ésta es todavía hoy lo que fue, es decir, una *ascesis*, un ejercicio de sí en el pensamiento". Por otra parte, Cerezo Galán (1991, 35-39) ha considerado la situación del Ensayo en la crisis de la Modernidad, subrayando los caracteres de "circuns-

tancialidad, momentaneidad y fragmentarismo" como definitorios del estilo del género en cuanto actitud experimental, además de sus funciones crítica heurística y adivinadora, lo cual le otorga una posición privilegiada una vez caído el mito de la experiencia pura y originaria. Piensa el mismo autor, a propósito del espíritu del Ensayo los frankfurtianos, que "el pensamiento se actualiza en sintonía inmediata con la vida: el ensayista pregunta a la vida y se deja preguntar por ella, y por eso, a través de la elipse de su reflexión acaba reconociendo, en el momento del pensar, aquella pulsación de la vida, con que había comenzado. En general, la simbiosis con la literatura, tan característica del ensayo contemporáneo, hasta el punto de mezclar sus respectivos tonos, el de la reflexión y el de la ficción, viene amostrar que la voluntad de verdad no puede ignorar el momento poético del arte, y ha de volver a él para recuperarse del seco objetivismo" (p. 52). Cerezo Galán concluye su análisis con una consideración tranquilizadora, que no es habitual, atenta al proceso de las constantes culturales: "Las alternancias históricas del espíritu sistemático y el espíritu del ensayo prueban que la razón no se satisface ni con lo fragmentario ni con lo concluso. No puede establecerse en lo provisional ni acampar en lo absoluto. Cabe predecir, pues, una vuelta del espíritu del sistema, y de hecho puede rastrearse este retorno en nuevas formas de sistematismo sin sujeto. Y es que ensayo y sistema constituyen el doble ritmo de diástole y sístole con que respira la filosofía" (p. 56). Arguye Carlos Piera (1991, 15): "Que unos digan 'yo' y otros, 'el hombre' no debiera engañarnos: lo que importa es el lugar al que están mirando, y el que miren allí porque es aquello de lo que más saben". Quepa, por último, cerrar esta convocatoria de razones con un fragmento de Francisco Jarauta (1991, 49) que en realidad es definición del género, incluida en su artículo "Para una filosofía del Ensayo": "El ensayo sostiene la tensión entre el negativo de la experiencia y la forma de la utopía a la que aquel negativo se orienta. Aquí utopía no significa otra cosa que el límite crítico-escéptico contra todo proyecto que se postule como restaurador de un orden totalizante. Por el contrario, es al filo de la escritura irónica que se tiende al circunscribir los límites y la contrariedad de nuestro saber, a mirar los fundamentos ilusorios de nuestra certeza práctica, en el tentativo de realizar, a través de los varios experimentos del discurso, una nueva sintaxis de la posibilidad, en la que el sentimiento esté articulado a la exactitud, la razón al entusiasmo, la verdad a la ilusión. Conviértese así el ensayo en los diálogos socráticos de nuestro tiempo" (1991, 49).

Ha venido a coincidir definitivamente en nuestro tiempo la caída del Gran Sistema filosófico con la caída de los sistemas formales del neopositivismo

estructuralista. En un escenario sociopolítico como el actual, la dialéctica ha devenido instrumentación para el encauzamiento comunicativo de los consensos sociales, democratismo hoy necesario, pero sin invención. El arte del presente, en cuanto gran Arte, se halla en un punto muerto; diríase que de un momento a otro abandonará la existencia, lo que confirmaría el adelantado anuncio de Hegel. El arte del presente, desde los criterios conocidos de valor profundo, se disminuye en artes menores junto a otras artes menores de creación moderna, tal el cine o la fotografía. La poesía habita la vaciedad de la no invención artística; en el mejor de los casos suele ser un arte de gramáticos. La novela parece tender, bien a la trivialización superficializadora, bien a la espiralidad intracultural. Nada desmiente, por el momento, que la pintura sea un arte egregio del pasado. Ahora bien, aun imperceptiblemente a lo largo del proceso cultural de Occidente, obsérvase que las Artes, con mayúscula, no siempre han sido las mismas ni el mismo ha sido su estatus. Se recordará el caso principalísimo de la Grecia antigua y, a este propósito, su contraste con el mundo moderno. Las artes mayores pueden dejar de serlo transformándose en menores, y del sustrato que las precede surgir nuevas ideaciones susceptibles de formalización nueva, nuevos géneros para distintas especies, o nuevas especies para distintos géneros tal vez. O diferentes entrecruzamientos genéricos, acaso muy lentamente hasta ahora ensayados. Qué fue si no la constitución de la ópera. En su caso más extremo, si así fuera, enfrentamos la originación de una nueva cosmogonía. En un caso de grado inferior, un mero reajuste. Sería difícil calcular, sobre esos dos límites, las condiciones para los géneros futuros del arte, y el pensamiento; si mayores o quizá sólo menores, si el diseño de una traslación redistributiva de valores o si una dispersión como dejar de ser. ¿Cabría preguntarse cuáles son las condiciones últimas de la Historia en el arte y el pensamiento? ¿Cuáles son las limitaciones en el entrecruzamiento de Historia y Significado? Sea como fuere, el Sujeto es el que crea.

El heideggeriano "paso atrás, a la localidad de la esencia humana", de momento sólo es concebible como una suerte de concreción introspectiva individual, al través, por decirlo así, de la memoria hasta lo que fue y su posible transcendencia anterior, por analogía con la actividad del "alma primitiva" (Lévy-Bruhl, ed. 1974), en la mutabilidad de apareceres. Pero sólo autorregreso aproximativo, tendente al pálido vislumbre del último o primero sí mi mismo personal. Aquí, creo, el completo autoarrojarse constituye autodestrucción, Se trataría más bien de aproximaciones para retornar en transformación, en renovada aptitud.

De realizarse algún grado de renovada aptitud, o cuando menos de resituación, de acceder a saber situarse de nuevo, la postura diversa es de prever que señalase un nuevo significado, el cual sólo existe por el hombre y, en consecuencia, por un nuevo sujeto de significación. Por ello es necesario el experimentar individual e íntimamente desde sí mismo. En primer término, el situarse en la libre ingenuidad del juego promete ser, schillerianamente, un ensayo de experimento para la actividad del *libre discurso reflexivo*, espacio natural de retracción a la *conjetura especulativa e interpretativa*, abierta a las *ideaciones del nuevo pensamiento*, acaso ya en el *campo extremo de lo sintético humano*, que ha de ser de alguna manera profundidad estética o estar propiciado por ella. Ese sobrepasar hacia un distinto sujeto de significación encuentra en el Ensayo la concreción vital de sus ideaciones. En coincidencia con la poesía, el libre discurso del Ensayo arranca del esencialismo de la autoexplicación, pero cuando remite ante sí mismo a su vez se abre como proyección al mundo que le es igualmente necesario. Ahora la narración no cuenta o es simple coyuntura complementaria, aditamento, de igual modo que el *concepto*, pieza tallada, es rémora que interrumpe la libertad del pensar más libre o bien surge disminuido a acompañamiento formal por contraste y diversión. El discurso del Ensayo dispone de toda autentica responsabilidad por estar libre de culpa; y es ajeno al constreñimiento de la externa regulación política o de ciencia, por ser reflejo de sí mismo. Su aspirar a la autoexplicación, por ser a un tiempo desinteresado y egótico, se proyecta en el mundo mediante un pensamiento de espíritu individual que se apresura a vivir con el seguro rasgo de la generosidad del arte. Es el discurso de la senda indeterminada, de la idea, apostada o aparecida, y la personalizada voz que, con justa suficiencia estética, singulariza a la palabra y provoca vida en tanto sujeto de significación. Así se reencuentra la peligrosa confianza juvenil en lo que se deparará.

2. Teoría del Ensayo en el marco de un sistema global de géneros

2.1. Consideraciones para un concepto teórico y operativo de las categorías de género y sistema global de géneros

De principio, los géneros de la Literatura y del Arte entendidos en su concreción realista fuerte, no como simples artificios o meros constructos de tipo lógico o incluso ontológico, constituyen realidades morfológicas, organismos analíticamente describibles y determinables desde un punto de vista temático y formal. Este planteamiento, en cuanto convicción, es resultado de la propia experiencia y pienso, por lo demás, que en torno al mismo es establecible un consenso extensamente intersubjetivo de suficiente garantía sin duda tradicionalmente cubierto. Diferente cuestión, por el momento, es la que tiene que ver con una teoría del orden metafísico, espiritual o psicagógico, tal es la genial de Friedrich Schiller, a la cual me referiré, a distinto propósito que el actual, mucho más adelante, cuando determinemos el principio constitutivo del género del Ensayo. Decía Ortega entender "por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua, ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas. La epopeya, por ejemplo, no es el nombre de una forma poética, sino de un fondo poético sustantivo que en el progreso de su expansión o manifestación llega a la plenitud. La lírica no es un idioma convencional al que puede traducirse lo ya dicho en idioma dramático o novelesco, sino a la vez una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente"; y añade: "de uno u otro modo es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y

los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género" (Ortega ed. 1975, 97-98) Si bien se mira, lo central de la teoría orteguiana asume la sustancia general del pensamiento estético-literario sobre los géneros de Schiller a la vez que no olvida, para un plano de superficie, el concepto mas empírico de idioma; y todo ello, al fin, no se encuentra en contradicción con el sentido de la teoría de Aristóteles cuando éste interpreta el origen de los géneros conduciendo el componente de su evolución histórica sucesiva a una base teórica de carácter antropológico de los hombres, de sus acciones, viles y burlescas o bellas y nobles. Todo ello, en su conjunto, con sus múltiples atingencias, no es sino un modo de convergencia de objetividad y subjetividad.

A partir de esta base estético-antropológica y morfológico-textual, desestimaremos la idea de género en cuanto categoría ficticia achacable a error de concepción epistemológica, según la, en este caso, notablemente débil y extrema observación seudoidealista croceana (Croce, ed. 1973, 121); en contraposición a la cual convendrá recordar el pensamiento de Lukács acerca de una teoría de los géneros, en la que, considerando a éstos medios homogéneos, concibe una fundamentación general estético-dialéctica de la continuidad y la discontinuidad bajo condicionamiento histórico-social, y aborda el problema del género, la especie y el individuo teniendo en cuenta, entre otros aspectos, el concepto hegeliano de inherencia (Lukács, ed. 1982, II, 303).

Los géneros, como diría Banfi, nacidos de una específica experiencia originada en cierta costumbre y en cierta estructura social, "evolucionan por autogeneración, creando un organismo sólido que impregna totalmente el juicio, determina la actividad creadora y con frecuencia sobrevive..." (Banfi ed. 1987, 92). Los géneros (básicamente con esto no me refiero a los modos de imitación), ya considerado por Platón y Aristóteles, tras la herencia órfico-dionisiaca y la reconvención moral-educativa de Damón, en los comienzos de la que será una morosísima tradición clasicista hasta alcanzar a Dante, Tasso y Minturno (García Berrio 1977), los géneros –decía– han representado secularmente una serie de realidades de imprescindible y buscada determinación histórica. Asimismo, los géneros representan formulaciones de principios evolutivo y reestructurante, razón por la cual se explica el que únicamente la formación del pensamiento idealista y romántico alemán y su asunción definitiva de un concepto fehaciente de historicidad, en oposición

al estático universalismo de la visión dogmática neoclásica, hiciera posible por vez primera un entendimiento realista y suficientemente comprehensivo de la estructura y la historia del conjunto de sus producciones textuales. Esto al margen, o quizá precisamente por ello, de que el revolucionario espíritu romántico original abrigase el acerado propósito de destruir esa disposición orgánica de géneros heredada; propósito de destrucción cuyo resultado vino a establecer de hecho, en lo fundamental, una reestructuración amplificadora por procedimientos de hibridación, los cuales no son más que el justo reflejo en este plano concreto de la gran operación romántica consistente en la intromisión de opuestos o contrarios. En su momento se señalará debidamente la esencial significación de lo referido para la efectiva comprensión de nuestro género objeto de estudio.

Es necesario convenir de la manera más breve y sencilla posible que las operaciones de distinción y clasificación de géneros o subgéneros se han de fundar en principios básicos de predominancia y parentesco contrastados sobre el conocimiento de la realidad histórica, llámese a estos unilateralmente criterio de prototipicidad, llámese de distinta forma o habilitando diferentes procedimientos hermenéuticos, o aplíquese de uno y otro modo según tal o cual aspecto o convocatoria teórica. Únicamente a partir de determinaciones relativas a alguna forma de dominancia cabe obtener un orden y perspectiva de cosas revelador de las naturales disposiciones seriadas que especifican las entidades genéricas.

Una teoría crítica de géneros deberá integrar todas aquellas descripciones, explicaciones y discriminaciones posibles a fin de con las mayores fiabilidad y rentabilidad erigirse convincentemente en teoría aceptable con naturalidad y relativamente estable y globalizadora, desde lo ontológico general hasta lo morfológico particularizado, haciendo posible sin desencajamientos, o sin ajustes artificiosos, el verificador recorrido completo del campo establecido en cualquier sentido requerible, según lo exige una correcta contemplación con amplitud de horizonte y sin zonas de sombra. A diferencia de las tradicionalmente perecederas clasificaciones de las Ciencias, por su parte la clasificación de las categorías de la Estética, de las Artes y, en siguiente nivel, de los géneros de éstas, ponen de manifiesto, pese a su fuerte condición prismática y pese a su inevitable matización e incluso renovación al paso de las sucesivas épocas culturales, un muy considerable grado de estabilidad.

En virtud de todo lo anteriormente argumentado, enunciaré definitoriamente desde un punto de mira globalizador, suficientemente general pero también suficientemente especificativo, que entiendo por Sistema Global de

Géneros: la completa categorización y organización histórica, actual y convencional de los productos textuales altamente elaborados, concebidos en cuanto series de caracterización interna distribuibles en razón de su naturaleza formal y temática, capaz de subsumir las diversas subcategorizaciones posibles y cambiante determinadas por la realidad dentro de la macroestructura comunicativa que las emite y recibe, así como de establecer un régimen holístico cuya disposición de reciprocidades y transaccionalidad abarque el conjunto adecuado de dichos textos.

Dentro de esta esfera de planteamientos es necesario tener en cuneta dos aspectos de diversa proyección, pero de similar alto alcance. En primer lugar, el hecho de que el Sistema que se propone no está fundado en la limitación del cerramiento como dispositivo constitucional por oposición a un principio de apertura, pues justamente reside en la completez de su focalización y en la directa intervención de relaciones, en el doble sentido categorial teórico y morfológico empírico, la exclusión de limites equivocadamente interpuestos en el espacio de la verdadera o completa dimensión que la realidad ofrece. Evidentemente, si tal deficiencia ocurre, ello consistirá en una comisión de error por desconocimiento, o por haber permitido que el mundo real sobrepase la extensión del método. En consecuencia, quiere decirse, el sistema especialmente una vez desarrollado no su generalidad, siempre será susceptible de puntual revisión o de puesta al día y, por tanto, siempre podrá funcionar correctamente, a no ser, claro está, que una estrepitosa convulsión del mundo real diera lugar a la inutilidad del mismo como resultado de la originación de otra realidad textual que ahora nos es desconocida. No se pierda de visa, por lo demás, que el sistema, su concreción teórica, describe según podrá comprobarse en lo que sigue, una disposición no circular sino horizontal y segmentada.

En segundo lugar, se ha de tener presente un problema aparentemente secundario pero con demasiada frecuencia entorpecedoramente grave. Es el nominalista, en su sentido terminológico, en lo que sobre todo atañe a la categorizadora designación de, especialmente, subgéneros. Ya el mismo designar atendiendo a alguna especificidad del término es en este terreno otorgar grados de individualización y, por consiguiente, de forma variable, de existencia genérica. Podrá suscitarse disfuncionalidad si debidamente no se atiende a un justificado nivel de equiparación; en particular según se trate de términos de uso histórico y de acuñación nueva o habilitada, de preferente referencialidad temática y de referencialidad formal, etc. Todo ello en sus diferentes gradaciones. Cualquier designación renovadora o tan sólo preferente ha de probar

la resolución de una deficiencia que la compensa. A mayor permanencia de los usos heredados o establecidos, mayor eficacia lingüística. Cuando existe un nombre será mejor mantenerlo.

2.2. Lugar e incardinación del género Ensayo en el marco de los tres segmentos del sistema global de géneros

La delimitación tanto del lugar como del mecanismo de incardinación del genero, en sentido restringido, del Ensayo dentro de un sistema de géneros requiere necesariamente una ordenación discriminadora de estructuras genéricas totales, la cual es exigible a la constitución de tal sistema. La peculiaridad del género que nos ocupa hace imprescindible la habilitación, para ese sistema, de un esquema extensivo de categorizaciones verdaderamente globalizador del cúmulo y de la posibilidad de las producciones textuales secundaria o altamente elaboradas; es decir, superador definitivo de la restrictiva triada tradicional de los géneros literarios entendidos como puramente artísticos, en torno a los cuales gira o merodea una peregrina o deslabazada formación de series de textos en cualquier caso de rango no simétricamente análogo sino, desde la unilateralidad artística, inferior por aliteraturizada y, desde otros criterios, dispersiva e incluso enajenada.

Entenderemos por productos textuales altamente elaborados el conjunto de textos sujeto a prescripciones de secundarización, de secundarización bien ideológico-conceptual o bien artístico-verbal por encima de las realizaciones de discurso de la lengua de uso estándar. A fin de dar categorialmente cuenta totalizadora de esa extensísima gama textual –haciendo caso omiso de ciertos cuestionamientos paralelamente posibles, pero aquí prescindibles– comenzaremos por recuperar transformadoramente la distinción dicotómica hegeliana entre “géneros prosaicos” y “géneros poéticos”, estando formados estos últimos por la Épica (y por extensión la novela), por la Lírica y la Dramática, esto es la estructura dialéctica de las formas de la Poesía o Arte de representación mediante el lenguaje (Hegel, ed. 1985), o lo que es lo mismo, lo que nosotros denominaremos géneros artístico-literarios en un intento de funcional precisión actualizadora.

Los llamados por Hegel “géneros prosaicos” incluirían todas aquellas producciones de representación y lenguaje no prácticos, es decir aquéllas en las cuales la materia de la realidad no es considerada con referencia a “lo interno de la conciencia”, a la infinitud del Espíritu a través del modo de intuición

que aprehende la totalidad en sí misma completa y, por consiguiente, autónoma, sino cuando dicha materia de la realidad es considerada según una conexión de tipo racional. Hegel, recontinuando la tradición clásica, estudia, por este orden, los géneros prosaicos de la historiografía y la oratoria, por cuanto que se aproximan en cierta medida al modo de la representación poética. Por otra parte, no me sustraeré a recordar, aun de pasada, la concepción hegeliana del pensamiento especulativo o filosofía especulativa en el sentido de superación de las insuficiencias de la representación prosaica y, en consecuencia, su analogía de modo de consideración, en algunas obras, respecto del modo poético.

La delimitación hegeliana de "géneros prosaicos", a la cual nos hemos referido sólo en sus aspectos básicos, pero con el suficiente seccionamiento operativo para nuestro actual interés, la transformaremos desdobladamente amplificada en dos segmentos: "géneros científicos" y "géneros ensayísticos". Esto en virtud de una perspectiva más discriminadamente globalizadora así como históricamente atenta a las evoluciones científicas y filosófico-científicas, lo cual no será necesario someter ahora a discusión alguna. Por todo ello, la triple segmentación: "Géneros científicos", "Géneros ensayísticos" y "Géneros artísticos o artísticos-literarios", orgánicamente categorizada con propósito dialéctico de continuidad y discontinuidad, y que evidentemente responde a una lógica interna de los mecanismos del proceso de la realidad textual y no a la pura linealidad lógica, Se nos brinda satisfactoriamente a nuestro juicio, como sistema clasificatorio total, como matriz susceptible de desarrollar sin contradicciones las pertinentes formulaciones categoriales de constructiva y equilibrada correspondencia entre nivel de complejización conceptual y operatividad estructurante.

Quiere decirse, pues, que se pretende la adopción, para una teoría del sistema global de géneros, de la perspectiva de una epistemología de naturaleza humanística que haga factible, con normalidad, la intersección de los estatutos genéricos histórico y teórico; que suprima tanto zonas de sombra como pasillos vacíos por exclusión; en fin, que posibilite convincentemente la marcha general de un proyecto genérico no sometido de principio a presiones por fricción o desencajamiento de categorías o subcategorías. Se trata, por demás, de un sistema totalizador en doble sentido; en él toda descripción y toda argumentación tienen cabida, basta con que éstas no ofrezcan articulaciones de base estructuralmente contradictoria.

Una primera especificación del sistema global de segmentación tripartita habrá de representar a los "géneros científicos" en cuanto técnico-formales y

de escasa relevancia propiamente lingüística, a los “géneros ensayísticos” en cuanto ideológico-literarios, y a los “géneros artístico-literarios” en cuanto más puramente estéticos. Esta línea de segmentos describe, ciertamente, un horizonte sintagmático de articulación perfecta, sin posibles falsos huecos, una gradación dialéctica que alcanza, de un extremo a otro, desde la mayor especificidad científica a la mayor especificidad artística como grandes alternativas de la expresión de la actividad cognoscitiva humana. El orden de la gradación dialéctica se reproducirá a su vez, de distintas formas, en el marco de sus correspondientes atingencias, en todos y cada uno de los referidos segmentos y subsegmentos categorizables dentro de los límites de la efectividad analítica.

El Sistema Global de Géneros constituye, en consecuencia, una sintaxis genérica en última instancia de fundamento antropológico-cultural, un orden de textos cuyo volumen paradigmático de producciones es históricamente determinable y evolutivamente reestructurante.

Según veremos, es en el justo medio del sistema global de géneros, en el centro del segmento de géneros ensayísticos, donde se articula el género restringido del Ensayo literario, como núcleo no marcado del eje de polarización gradatoria entre el segmento anterior de géneros científicos y el subsiguiente de géneros artísticos. De ahí la compleja y lábil caracterización de su múltiple especificidad técnico-conceptual, ideológica y estética, lo cual no es sino la especular manifestación de la encrucijada de ciencia, pensamiento y arte.

2.3. Delimitación formal y empírica del Ensayo dentro del segmento de géneros ensayísticos

Ha de tenerse en cuenta generalizadoramente el hecho de la tradicional configuración de una amplia gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos. Esa amplia gama de producción textual es extensivamente delimitable o se corresponde con el segmento de géneros que denominamos ensayísticos.

Es necesario restituir a la Literatura lo que nunca debió salir fuera de ella. Actualmente es el momento crítico e histórico de efectuar con decisoriedad esa operación que la realidad tanto del arte como del pensamiento exige. Es necesario rectificar la radical disminución moderna (sólo puntualmente contradicha por cierta convergencia romántica entre Poesía y Filosofía) del con-

cepto dieciochesco de Literatura en cuanto producción integradora de ciencia, pensamiento y arte, subrayando sin embargo, desde una perspectiva actual, la imprescindible redelimitación que la realidad sobre todo contemporánea de las producciones del discurso científico impone. Esta operación constituye el gran presupuesto de la distinción de los tres segmentos genéricos, los cuales, a excepción del primero, esto es géneros científicos, forman la Literatura.

Por otra parte, acaso convenga recordar cómo en la Antigüedad, a consecuencia sobre todo de la aún escasamente distribución especializada de las estructuras genéricas, lo cual en origen era resultado de la todavía naciente y confusa distinción entre ciencia, filosofía y poesía, las formas literarias se hallaban en un estadio de indeterminación convencional estética. Así sucede, verbigracia, con la obra de Empédocles, según viene a señalar Aristóteles casi al comienzo de la Poética, o con el caso de sentido posterior, también muy distinguido entre otros, del *De Rerum Natura* de Lucrecio; y esto se repite ya más intencionadamente dentro de una tradición por lo común clasicizante; por ejemplo, en textos neoclásicos como el *Essay on Criticism* de Alexander Pope, escrito al amparo de Horacio. Muchas otras observaciones podríamos efectuar a tales propósitos, sin excluir en modo alguno ciertos fenómenos de la literatura contemporánea, pero es asunto ya tratado en la Primera parte y que en este momento sólo nos toca de manera tangencial. La cuestión a este respecto verdaderamente relevante, y no ya en lo que se refiere a los géneros ensayísticos sino en lo que tiene que ver con el sistema global de géneros, consiste en que dicho sistema tripartito, visto en su completa perspectiva histórica, desde el inicio de sus formaciones textuales; describe una estructura piramidal invertida en la cual el vértice señala el origen troncal común que sucesivamente habría de ir extendiendo o multiplicando especificativamente el universo de diversas posibilidades genéricas durante el crecimiento histórico de las culturas.

En general, las formas de lenguaje que realizan la producción textual ensayística son determinables dentro del gran espacio de posibilidades intermedias que fluctúa entre los extremos puntuados, en sentido de aproximación, por los discursos del segmento de géneros científicos y por los discursos del segmento de géneros artísticos. Se trata, como es obvio, de realizaciones de lenguaje en su globalidad caracterizables por grandes variabilidades discursivas cuyas particularizaciones elocutivas, equidistantes, por decirlo así, entre la tensión antiestándar del lenguaje artístico y la univocidad denotativa promovida por el lenguaje científico, no son reducibles idealmente, a diferencia de estos últimos y sus correspondientes conceptos

metateóricos de poeticidad/cientificidad, a una proyección de especificidad exacta.

Según ya aduje, en el centro del segmento de géneros ensayísticos se articula como núcleo convencional del eje de polarización gradatoria entre los segmentos de géneros científicos y géneros artísticos, el género restringido del Ensayo. Así pues, éste deslinde a su vez, en el marco de su propio segmento, dos subsegmentos genéricos, uno anterior relativo a los tipos de textos de mayor aproximación científica y otro posterior relativo a los tipos de textos de mayor aproximación artística. El primer subgénero o sección de géneros ensayísticos se deferencia sustancialmente del segundo, sobre todo si se exceptúa parcialmente el género utilitarista dieciochesco del Proyecto y, muy secundariamente, el de la Historiografía, por ser integrable por géneros desprovistos de prescripción temática. Esto se observa ya en las principales denominaciones categoriales adscribibles a esa primera sección genérica ensayística, pues en tales denominaciones lo distintivamente caracterizador, por completo ajeno al tematismo determinado por géneros insertables en la segunda sección como puedan ser la Autobiografía o el Libro de Viajes, responde a fundamentos puramente empíricos, o bien pragmáticos en función de su finalidad manifiesta.

El Ensayo, por su parte, se haya esencialmente libre de prescripciones tanto temáticas como empírico-pragmáticas. En este sentido puede afirmarse que el Ensayo es un género no marcado; es un género, como dijera Adorno (ed. 1962, 12), que “no admite que se le prescriba su competencia”. También se ha de tener en cuenta, desde un punto de vista empírico y formal, que no son fáciles de demarcar las dimensiones del Ensayo. Este problema, sin embargo, no es por sí mismo muy diferente o más complicado a tal como surge en cualquier otro género científico, ensayístico o artístico. Ciertamente el Ensayo no puede alcanzar de forma característica la extensión a la cual con cierta frecuencia accede el Tratado, ni tampoco reducirse a una sola pagina o incluso menos. Esto último es una prerrogativa de la que únicamente disfrutan la poesía, especialmente la poesía lírica y el poema en prosa, difícilmente el cuento o el relato breves, pero sí, desde luego, el texto científico. Cabe añadir que existe, no obstante, un tipo de genero ensayístico estrechamente vinculable al del Ensayo y que se realiza en una extensión de dimensiones definitoriamente inferiores: es el Fragmento, el fragmento no poético categorizado, al igual que el fragmento poético, por el Romanticismo alemán como revolucionaria formalización antiformal agresivamente anticlásica. Ahora bien, dicho esto será pertinente proponer la diferenciación de dos tipos de Ensayo en razón de

aproximadamente cuales sean sus dimensiones: por un lado el Ensayo breve (a menudo presentado en forma de artículo, o como colección o compilación de éstos) y, por otro lado, el Ensayo extenso o gran Ensayo (con frecuencia presentado unitaria e individualmente en forma de libro).

De entre las determinaciones genéricas incluibles en el subsegmento o sección anterior de los géneros ensayísticos (aquel relativo a los tipos de textos de mayor aproximación científica), tanto en el Discurso como en el Artículo y también, aunque en menor medida, en el Informe es preciso reconocer composiciones susceptibles de alojar textos-ensayo, cosa que muchas veces acontece o se aproxima a ello, pues tales denominaciones categoriales sustancialmente aluden –como dijimos– a ciertos aspectos de orden empírico o programático. Frente a la sincrónica y diacrónicamente variable acepción del término Discurso, la denominación de Artículo remite de manera más directa a una cuestión de dimensiones, si bien coincidentemente denota no sólo eso sino además una realidad que en principio le es inherente: la clase de lugar en el que se constituye empíricamente como texto impreso en condiciones de ser dado al público. Mientras que la categoría más general de Estudio y la más especificativa de Tratado pueden ofrecer muy técnicamente disposiciones metodológicas y hasta en puridad científicas que inequívocamente conducirían a su instalación en el segmento de géneros científicos, por contra las categorías de Panfleto o Libelo y Manifiesto representan (sobre todo la última de ellas) géneros ensayísticos definibles por una fuerte finalidad pragmático-ideológica de radical planteamiento característicamente moderno, acaso reconductor exacerbado del finalismo aristotélico de algunos géneros clásicos, como cabría decir que sucede con los manifiestos tanto artísticos como políticos. Por último habrá que tener en cuenta los conceptos de Opúsculo y Folleto, los cuales únicamente aluden a considerandos empíricos de publicación y extensión (que se refiere inferior a la de libro), aparte de ser también ambos términos sinónimos excepto en Io que se refiere a una posible valoración de la calidad y la dignidad bien ideológica o bien material que en uno u otro caso se otorga. En realidad, opúsculo y folleto en razón de su definitorio sentido material y la frecuencia terminológica de su empleo, es una pareja especial de categorías que, en factible relación de parcial ambivalencia con la pareja artículo/discurso, es capaz de asimilar a todas las restantes, naturalmente incluyendo el Ensayo.

Estas determinaciones genéricas efectuadas e incluibles en el subsegmento anterior de géneros ensayísticos, con las salvedades señaladas y según el caso sean o no de alguna manera superponibles a la categoría restringida del

Ensayo, al estar desprovistas de prescripción temática, o pretemática, suelen ir acompañadas, en ausencia o presencia del término genérico convencionalizado, de especificaciones que de un modo u otro anuncian tematizadamente su contenido. Distinta circunstancia es cuando, por mera imitación de los usos habituales en los géneros artísticos, se recurre a títulos de pura significación metafórica, por lo demás comúnmente seguidos de subtítulos aclaratorios.

Respecto de las determinaciones genéricas incluibles en el subsegmento o sección posterior de los géneros ensayísticos (aquel relativo a los tipos de textos de mayor aproximación artística) es de notar primeramente cómo las formas discursivas del genero del Ensayo, o las progresiones artísticamente hibridadoras del mismo, se insertan frecuentemente en ellas, ya como modalidad de superposición generalizada, ya como modalidad de incrustación más o menos puntual, reiterada o indivudualizable. Ahora bien, esta clase de fenómenos adviértase ha de ser puesta en relación, por un lado, con las intercalaciones, a menudo didáctico-morales, de la novela tradicional, pero sobre todo con aquellas corrientes literarias modernas provocadoras de una aproximación entre prosa y poesía, con las evoluciones contemporáneas del género artístico de la novela, en particular su tendencia a la disolución de la fábula y del personaje, lo cual ha hecho posible en importante grado la –digámoslo así– “ensayistización” de especialmente las categorías genéricas de la novela poemática y sus más cercanas variedades de calificación intelectual, impresionista e incluso psicológica. Quepa recordar, para la antedicha distinción de modalidad de superposición generalizada las narraciones más extensas de Samuel Beckett; y para la distinción de modalidad de incrustación, el ejemplo paradigmático de *La Voluntad* de Azorín, novela que de hecho fue compuesta mediante la inserción de dos diferentes tipos de textos de los producidos por el autor.

Naturalmente los procedimientos formales de hibridación en cuanto intensificación poética en este subsegmento genérico alcanzan en ocasiones, al igual que en cuanto posible intensificación teorética en el subsegmento anterior, modelizaciones extremas, quizás observables preferentemente en la Autobiografía y en el Libro de Viajes, géneros que lindan con los artísticos de la Novela autobiográfica y la Novela de aventuras. En este sentido probablemente predominen realizaciones menos intensas en la Confesión, las Memorias y el Diario, en la Biografía y los Caracteres, formaciones que elaboradas por el propio sujeto o mediante la focalización desde fuera del mismo tienen en común, por una parte, al igual que la Autobiografía y el Libro de Viajes, la alta frecuencia del discurso narrativo-descriptivo en función representativa

del pasado; y por otra, la relativa vinculación ala Historiografía, en la medida en que se hallen determinadas por concepciones fundadas en el propósito de veracidad reconstructiva del mundo real, Por lo demás la Utopía, que a veces se articula con el Libro de Viajes y, de otro lado, mantiene cierta analogía de principio finalista con el Proyecto, es género en el cual la estructura de fábula se encuentra decisoriamente puesta al servicio de un planteamiento ideológico-político en sentido de futurible. La utopía resume el idealismo contrapuesto a la perfectiva inalterabilidad de la imperfección de los hombres en la historia.

En general, todas las formalizaciones de este subsegmento posterior de géneros ensayísticos se aproximan o alejan del género del Ensayo, al margen de los procedimientos hibridadores de superposición e incrustación, y las dimensiones adquiridas por éstos, en la medida en que describen, o no, estructuras ficcionales artísticamente convencionalizables, o simplemente estructuras de procedimiento análogo al ficcional. En este punto, entre otros aspectos, la Historiografía constituye una categoría genérica trasladable, o susceptible de deslizamiento, del subsegmento anterior de aproximación científica al subsegmento posterior de aproximación artística. En el fondo, aquí el problema de la Historiografía es el mismo que se plantea Hegel. Y de manera parecida habría que referirse a las formas más densamente artistizadas del Discurso, o de la oratoria como discurso retórico de origen clásico, en el cual pueden convivir los más concretos intereses pragmático-finalistas junto a la más empeñada modelización poética del lenguaje e incluso de estructuras prefiguradamente histórico-ficcionales. Bastaría con traer a colación algunos ejemplos del extremado y brillante Castelar. Asunto diferente, que ahora no nos compete, es de qué modelos poéticos se trate y de cuáles sean su virtualidad hibridadora y su relatividad histórico-artística, problemas que en realidad atañen a la generalidad de nuestras argumentaciones, pero que por sentido práctico mantenemos en todo momento dentro de los límites de la presuposición.

Existe un aspecto de especial relieve en la concreta elaboración o construcción particular de los géneros ensayísticos que, aunque también alude a las formas producidas en todo género, no podemos dejar de considerar. Nunca se tiene debidamente en cuenta, tal vez porque escapa a los modos de sistematización autonomizada, el simple hecho consistente en que toda formalización genérica se constituye como una suerte de dialéctica entre las superestructuras literarias seriadas y la individualidad de la escritura de cada autor. Bien es cierto que en primer lugar todo autor ha de optar y ha de integrarse de algún modo, aun por repudio o por entremezclamiento, en las superestructu-

ras seriadas que hereda, pero una vez que su discurso se deja moldear por las proyecciones de éstas, es dicho discurso en cuanto individualidad el que efectúa el peculiar llenado de aquéllas. Si en las especificidades más extremamente marcadas de los géneros científicos y los géneros artísticos esto hasta cierto punto se relativiza, en el marco de las grandes posibilidades de variabilidad de los géneros ensayísticos puede desempeñar una función decisiva en las construcciones particulares de los mismos. Obsérvese, por ejemplo, el destacado grado de continuidad artística establecible entre una biografía como la que sobre Valle-Inclán compuso Ramón Gómez de la Serna y algunas novelas de éste e incluso sus Greguerías, género poético que por otra parte, y aun de manera diversa, junto a la serie genérica del Aforismo, el Apotegma o el Proverbio, alguna relación guarda con los tipos del discurso ensayístico y las producciones paremiológicas.

Debo dejar aquí constancia de la riqueza plural y extensa de tales géneros, lo cual diríase todavía más subrrayable dentro de una tradición cultural corno la de nuestra lengua, mucho más reducida que las de otros grandes países europeos respecto de la estricta creación científica y filosófica. En la producción ensayística española se encuentra dispersamente vertido un amplísimo cúmulo de pensamiento en lo fundamental no sistemático sin el cual jamás podrá reconocerse ni la realidad de lenguaje ni la densidad ideológica de las sucesivas formaciones culturales, así como el irrenunciable sentido de imbricación contextual que en última instancia a todas ellas, sean especializadamente científicas, ensayísticas o artísticas, inagotablemente entreteje y les otorga razón de ser. De ahí también la gran importancia que a nuestro juicio reviste la restitución, señalada al comienzo de este capítulo, de un concepto extensivo de Literatura que, rehaciendo la concepción dieciochista consistente en la simple suma textual de ciencia, pensamiento y arte, plantease las pertinentes restricciones impuestas por la progresiva realidad tecnológico-formal de un discurso científico alejado de la lengua natural y, como consecuencia, estableciese una simétrica integración de los dos segmentos compuestos por los géneros ensayísticos y por los géneros artísticos como formantes totales de la Literatura. Así quedarían superadas las incoherentes fracturas culturales provocadas por la disminución moderna del concepto de Literatura, sobremanera en lo que al estatus indeciso del Ensayo se refiere, y por lo demás resultarían reconducidos ciertos usos amplificativos de ese concepto, originariamente en Alemania y, con diverso matiz, en los países anglosajones e incluso en la generalidad de las comunidades universitarias adscritas a las llamadas ciencias sociales.

Así pues, propondré que es necesario restituir a la Literatura lo que nunca debió salir fuera de ella, según exigencia específica de nuestro tiempo.

2.4. El proceso de orígenes y formación del género Ensayo en sentido restringido y en cuanto que género moderno

Es claro y daremos por sentado que existen y han existido autores y lectores cuyo conocimiento alberga un aproximado concepto genérico de Ensayo literario atribuible a ciertos grupos de textos, sobre todo modernos, que no representan modalidades unilateralmente ficcionales ni modalidades unilateralmente técnicas, sino más bien exposiciones de ideas, críticas en lo sustancial o no, con una extensión oscilante entre la de artículo y la de libro. Al menos de momento, no es necesario entrar aquí en la cuestión del Ensayo en tanto que prueba científica, naturalmente adscribible, como texto, al segmento de los géneros científicos, tenga este tipo de Ensayo científico las relaciones analógicas que tuviere con el Ensayo literario.

Sostendré muy matizadamente que el género, en sentido restringido, del Ensayo conforma una modelización cuyos más específicos rasgos determinativos son de definitiva creación o perfilación moderna. Si avanzáramos un constructo idealizado del género se demostraría que la configuración de sus principios de naturaleza y finalidad responden a ideaciones de inequívoca dotación moderna. Solo un caso tan especial como pueda serlo el platónico, sobre todo en virtud de la situación científica, filosófica y literaria de su mundo, podría reclamar una especificidad antepuesta. Es la abiertamente modelizadora integración de contrarios desencadenada como descomposición del sentido de inmutabilidad clasicista, junto a la disolución del concepto de finalidad didáctica restituido por el pedagogismo ilustrado, la dualidad de principios cuya coherente coincidencia histórica señala la apertura al definitivo espacio creativo de discurso para el género del Ensayo.

De esta manera, en justa concordancia con el proceso revolucionario del Arte y del Pensamiento, el moderno estatuto kantiano y schilleriano de la libertad artística, radicalizadamente sancionado por el genio romántico en su concreción transgresora tanto del sistema clasicista de géneros como del pragmatismo finalista artístico-literario, abre el horizonte de la liberación estético-ideológica del sujeto. Con ello se hará posible el desprejuiciado establecimiento de la más estrecha cohabitación de discurso ideológico y discurso artístico y, consiguientemente, la relativa libertad (en el sentido que a este

punto pudiera darle Hegel) caracterizadora del modo representativo y de lenguaje del genero del Ensayo. Al final de nuestra indagación volveremos sobre este aspecto. Ahora sólo añadiré que lo hasta aquí argumentado sería perfectamente insertable en el orden del pensamiento hegeliano.

Planteadas en su breve contundencia las razones teóricas que en mi criterio fundan el Ensayo en sentido restringido y en cuanto que género moderno, me apresuraré a aducir la ramificada y compleja extensión que históricamente suscita la indagación de los orígenes y formación del género.

La investigación de cualquier modelización genérica, si bien con cierta facilidad permite delimitar momentos textualmente transcendentales o muy encumbrados de su constitución, inmediatamente pone de manifiesto a su vez la múltiple proyección de sus formantes, las variadas vertientes por las cuales discurren, sus precedencias y enquistamientos, sus posibles translaciones y éxitos constructivos dentro de la cadena correspondiente y en última instancia del mundo sociocultural que a ésta contextualiza. Con todo, la cultura moderna –según he tenido oportunidad de argüir en varios lugares– únicamente ha producido, en sentido fuerte, dos nuevos géneros literarios: uno de fundamento puramente artístico, el Poema en prosa; otro de fundamento ideológico-literario, el Ensayo. Ambos, cada uno dentro de su peculiar orbita formalizadora, son fruto de una cristalización (como anteriormente quedó referido) de carácter híbrido, lo cual es muy claramente discernible en el primer caso por tratarse de un género de estricta morfología artística trazada sobre la convergencia de prosa y verso.

EI hecho es que desde los orígenes de la cultura occidental es factible rastrear aspectos relativamente sustanciosos de la moderna modalidad del género del Ensayo; aspectos que si finalmente se hallaban integrados en un universo cultural y en un hábitat genérico-literario aún no dispuestos para llevar a cabo una estable configuración del género, qué duda cabe que fueron transitando caminos de expresión y de ideación nunca olvidados por el espíritu europeo, antes bien constante e indeclinable memoria intelectual de la profundidad y belleza de su pensamiento. Decía Alfonso Reyes (ed. 1961, 59 y 408) de Gorgias que éste era ya “un ensayista y un estilista”, y que en el lenguaje de Dión Crisóstomo, contemporáneo de Quintiliano, “efectivamente la “declamación” se orienta hacía el “ensayo”, género que también vino a alimentarse con la epidíctica”. Evidentemente, de entre los tres géneros retóricos clásicos, el epidíctico es aquel que como consecuencia de su propensión a la brillantez más se acerca a la fórmula combinatoria de artistización verbal y exposición reflexiva que el Ensayo requiere. Sin embargo es en la obra de

Platón donde prodigiosamente, insertos en el ambivalente marco genérico que convencionaliza el Diálogo, se desarrollan amplios discursos parlamentales que si operásemos mediante el borrado de los elementos de la dramatización, de sus voces y las inflexiones propias del intercambio dialéctico se revelarían como textos casi indentificables con el prototipo del Ensayo. Pensaba Lukács (1975, 32) que Platón es el más grande ensayista que jamás ha existido, el más grande enlazador de las más grandes preguntas con la vida. En cualquier caso, al igual que sucede con el Diálogo, la análoga ambivalencia del marco genérico de la Epístola también ha facilitado importantes aproximaciones al género del Ensayo, al menos desde tiempos del ejemplo modélico de las *Epístolas Morales a Lucilio*, de Séneca, textos que comprensiblemente ya señaló Bacon como constituyentes de ensayos en razón de estar formados por meditaciones dispersas. Asimismo, observaciones de esta clase podrían ampliarse a ciertas obras, o partes de obras, griegas y quizá sobre todo latinas (Plinio, Marco Aurelio, Cicerón), lo cual ya ha venido advirtiendo la crítica.

Tradicionalmente se ha considerado que Monsieur de Montaigne y Francis Bacon son los fundadores del género moderno del Ensayo, toda vez que a ellos corresponde por vez primera, en 1580 y en 1597 respectivamente, la utilización consciente del término, así como una explicitación genérica, viniendo, por demás, a elaborar los modelos más influyentes y acabados de lo que habría de ser el desenvolvimiento futuro del género. Cierta evolución del espíritu renacentista y la reincardinación del subjetivismo escéptico con la burguesía, particularmente en lo que a Montaigne se refiere (Horkheimer, ed. 1982), dan cuenta de la entalladura sociocultural de tales proyectos intelectuales, en Bacon sin duda muchísimo más dirigido por un sentido práctico del comportamiento humano que por la búsqueda de la verdad. En realidad, con sólo prescindir de los relevantes rasgos, aunque diversos en uno y otro autor, de finalidad didáctico-moral de nítido origen clasicista, heredados de los maestros antiguos y reelaborados por la época, obtendríamos de Montaigne y Bacon las dos grandes puestas a punto de la moderna modelización del género. Quizá se pudiera objetar en este sentido el carácter marcado de clasicista en el aspecto de finalidad para la determinación definitiva del Ensayo, por cuanto que tal aspecto sería susceptible de admisión dentro de la esencial libertad que define la identidad ideológico-literaria del mismo, así como de las posteriores producciones de sesgo análogo que hubiere, pero es precisamente el punto decisorio correspondiente a la liberadora superación de la predeterminada causa final clasicista, en inevitable coincidencia con la reestructuración genérica anticlasicista, aquello mediante lo cual se constitu-

ye la verdadera modernidad del género, modernidad fundada en el principio de la verdadera libertad de juicio por encima de las prescripciones del viejo orden cultural recibido del mundo antiguo y desintegrado por el arte y el pensamiento modernos.

El prestigio pronto adquirido por los Ensayos de Montaigne y Bacon favoreció muy considerablemente la difusión del tal término, el cual por otra parte ha sido debidamente estudiado en nuestra lengua (Carballo Picazo 1954, 93-156; Alvar, 1977, 13-43). El hecho es que la palabra Ensayo pasó en poco tiempo a multiplicarse en la titulación de libros de diversa especie, sobre todo en Inglaterra, convirtiéndose en marbete de amplios márgenes de uso. Durante el siglo XVIII, el extraordinario incremento de las publicaciones periódicas facilitó una importantísima base material y de relación pragmática para la construcción genérica del Ensayo moderno. Por conocidas razones tanto políticas como socioculturales tocó a la lengua inglesa desempeñar tempranamente el papel más relevante en este terreno. Poco más tarde esto fue refrendado en Francia especialmente a través de Voltaire, mientras que en España su empleo común fue más tardío como consecuencia del mantenimiento de términos de acuñamiento precedentemente asentado: discurso, epístola o carta, oración, etc. Aparte de las más pioneras contribuciones inglesas al ensayismo dieciochesco, en primer lugar sobre todo por parte de Daniel Defoe y de los pensadores empiristas, corresponde a Steele, como es bien sabido, y especialmente a *The Spectator* de Addison el establecimiento de unas pautas formales y de difusión pública que hubieron de triunfar y ser imitadas en parte muy significativa de Europa. A partir de todo ello pueden darse por conclusas las condiciones técnicas que el proceso revolucionario de la cultura moderna resolvió para la creación pura del género impuro del Ensayo mediante, según dijimos, las adecuaciones de la hibridación artístico-ideológica y de la caída del principio de finalidad clasicista rehabilitado por la Ilustración.

Es preciso tener en cuenta la gran polivalencia de la palabra Ensayo como término neutralizable respecto de cualquier materia a la que se desee señalar, dependiendo, pues, no de ésta, sino de cierta actitud o cierta perspectiva que el autor ante ella adopte y, naturalmente, lo que él mismo por tal cosa entienda De ahí la amplia virtualidad del título Ensayo, lo cual nos ha permitido anteriormente designarlo como género no marcado. Si bien con diversos propósitos ajustados a la variada naturaleza de sus escritos esa titulación ha sido utilizada, dentro de los límites de nuestro género, Por Charles Lamb en *Essay of Elia* (publicados a partir de 1820), por Ralph Waldo Emerson en sus *Essays* (de 1841 y 1844), por Matthew Arnold en los *Essays in Criticism* (de 1865

y 1888), por Alessandro Manzoni en *Saggio comparativo sulla Rivoluzione...* (de 1889) o por Unamuno y Th. S. Eliot, lo cierto, sin embargo, es que la pluralidad de matizaciones significativas otorgada a la palabra es muy elevada, y sucede precisamente así a resueltas del sentido no marcado del género y de estar desprovisto de estructuraciones internas parangonables a aquellas que describen los géneros artísticos.

Conviene recordar, aparte del primigenio significado de la palabra Ensayo en cuanto especializadamente referido a la composición de los metales (caso de *Il Saggiatore*, 1629, de Galileo) y, asimismo, su obvia referencialidad científico-experimental en títulos como el de *Essai de Mécanique chimique fondée sur la thermochimique* (1879) de Berthelot, indudablemente incluibles dentro del segmento de géneros científicos, conviene recordar – decía – el destacadísimo rasgo semántico del término Ensayo que se refiere a prueba, tentativa o intento, a realización que no agota su objeto, no definitiva o no acabada. Ciertamente este rasgo semántico es asimilable tanto al Ensayo literario como al Ensayo científico y sus variedades eruditas y tecnológicas. Pero la multiplicidad de empleos de la palabra Ensayo demuestra no ya la evidente escisión entre género literario y género científico, sino el inocultable fenómeno de que titulación, u otros medios implícitos, y realidad textual correspondiente no tienen por qué coincidir según lo convencionalizado o predominante en distintos momentos históricos, y aun dentro de una misma época según la obra de que se trate, o según tal o cual aspecto vacilante o transicional de las más variadas modelizaciones.

Dicho esto, quedará claro que para la conciencia cultural del lector experimentado no planteará dificultad alguna insuperable el afrontar títulos de gran variabilidad dentro del uso del mismo término Ensayo, como los del siguiente muestreo, los cuales por estar seleccionados de entre obras de gran relieve será innecesario comentar aquí: *Essai sur les Coniques* (1640), de Pascal, compuesto en una sola hoja; el dialogado *Essay on Dramatic Poesie* (1668), de John Dryden; *Essay concerning human Understanding* (1690), de Locke; *Ensayo histórico-apologético de la Literatura española* (1778-1781), de Javier Llampillas, primeramente publicado en italiano como *Saggio...*, etc.; *Ensayo histórico-crítico sobre la antigua legislación de los Reinos de León y Castilla* (1808), de Martínez Marina; *Essay on the Influence of a Low Price of Corn on the Profits of Stock* (1815), de David Ricardo; el clasificatorio *Essai sur la Phiolosophie des Sciences* (1834), de Ampére; o el bibliográfico *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos* (1863-1888), de Bartolomé José Gallardo, ultimado por Menéndez Pelayo. En un caso hasta

cierto punto extremo se recordará cómo Alexander Pope reunió bajo el título de *Moral Essay* (1731-1735) sus cuatro poemas epistolares sobre el carácter del hombre y de la mujer y sobre el buen uso de la riqueza, además de su horaciano *Essay on Criticism* (1711), que ya cité, compuesto en endecasílabos. Ambas, naturalmente, son obras clasicistas, es decir no modernas.

Pero si el Ensayo es un género que, al margen de las señaladas peculiaridades terminológicas e histórico-formales, con frecuencia se vale del término que lo define en cuanto medio introductor de titulación, en lo que viene a coincidir sobre todo con algunos otros géneros del subsegmento primero de géneros ensayísticos y, de entre los géneros artísticos, con la poesía lírica, es evidente sin embargo que muchas de las más genuinas representaciones del mismo nunca recurrieron a la utilización categorizadora de esa palabra, Ensayo. Bastaría con anotar, de lengua española, diversos escritos de Giner de los Ríos, los *Folletos Literarios* (1886-1891) de Clarín, el *Ideárium Español* (1897) de Ganivet, o tantísimos otros de Ortega y Gasset. Y también nos bastaría con anotar, de lengua alemana, ya a fines del siglo XVIII, algunos textos del genial Friedrich Schiller, especialmente Über Anmut und Würde y Über naive und sentimentalische Dichtung, publicados en revistas y que cuentan, a nuestro juicio, entre los más profundos y memorables ensayos extensos que jamás hayan sido escritos. No obstante conviene apuntar que en alemán la introducción del término genérico Ensayo fue muy tardía, sobre todo porque en esa lengua la palabra *Versuch*, que aproximadamente viene á coincidir con la significación de aquél, cubría con solvencia la necesidad de asimilar el término de origen latino (de *exagium*) generalizado en Europa. Por ello la lógica costumbre de traducir *Versuch* por *Ensayo*, por supuesto independientemente de que tal o cual título de obra presuponga o no la categoría genérico-literaria de Ensayo recta o modernamente entendida. Tal vez pueda ser ilustrativo traer a colación en este sentido el *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen* (1730), de Gottsched, libro que al menos básicamente desde luego no es un Ensayo.

Dentro de la tradición española los orígenes de las formas del Ensayo han sido indagados en ciertas experiencias prosísticas del siglo XV, como son las de Alonso de Cartagena, Diego de Valera o Hernando del Pulgar (Marichal, 1971). Ahora bien, una consistencia más aquilatada a este propósito probablemente pueda encontrarse en la prosa de tipo misceláneo, didáctico o de formalización dialogística de algunos autores del Siglo de oro tales fueron Mexía, Zapata o Pérez de Oliva, además de la prosa de los místicos, punto este último del cual ya se percató Lukács. Asimismo, durante esa época,

como aduce Carballo Picazo (1954, 99), existió gran proximidad entre el concepto genérico de Discurso, según se observa ejemplarmente en Quevedo, y el posterior de Ensayo. Así podría comprobarse en la definición que da Covarrubias. Por su parte, Pérez de Ayala (ed. 1966: 159) y Américo Castro (ed. 1967: 95) han requerido mostrar sobre la obra de Antonio de Guevara) en *Reloj de Príncipes* (1529) el primero y en las *Epístolas familiares* (1539) el segundo, los orígenes del Ensayo español moderno. Para Américo Castro se trata del "primer ejemplo de prosa artística no sostenida en una ficción organizada (narración o novela), o en un contenido ideológico que valga por sí (Petrarca) Erasmo, León Hebreo)", el cual "anticipa el ensayo y la crónica periodística (en sentido europeo)", siendo las *Epístolas Familiares* "un lejano antecedente de Feijoo, Cadalso y Larra, Ortega y Gasset".

Ha explicado Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio (1924, 140ss.), que a cada época corresponde el predominio de un género literario distinto: si el Siglo de Oro fue el tiempo del teatro y el siglo XIX el de la novela, el XX seguramente sea caracterizable por el gran auge del Ensayo. También sostiene Andrenio que la Literatura española ofrece una larga tradición de ensayistas "muy explicable por la tendencia moralista y discursiva que en ella apunta desde los orígenes y que llenó de moralidades y reflexiones, hasta las novelas de la picaresca" Tendencia ésta de la cual creemos que prefigura didácticamente de algún modo perfiles de cierto sesgo ensayístico involucrados en diversos géneros artísticos, quizá muy específicamente en la poesía didascálica, pero de manera fundamental en la tradicionalmente fracturada estructura de la novela española, sea el Guzmán de Alfarache, el *Eusebio* de Montengón, pongamos por caso, y no pocas de las más consistentes novelas poemáticas. Andrenio, siguiendo a Bacon, reconoce en las Epístolas de Séneca la obra de un ensayista, y prosigue explanándose sobre un amplio y acertado elenco de autores españoles: desde Guevara, Juan de Valdés, Quevedo, Gracián y Fray Luis a Feijoo y el Padre Isla, y ya en tiempos modernos Larra, que lo considera "ensayista condensado", Campoamor, Juan Valera, Clarín y por supuesto extensamente los del Noventayocho. Entiende bien Andrenio que en ese momento el precursor fue Angel Ganivet, y no Joaquín Costa, pues este último fue más tratadista que ensayista. Por otra parte, de escritos novelescos de Eugenio D'Ors como *La bien plantada* y *La escenografía del tedio* pudiera decirse que son en realidad ensayos novelados, al igual que de Azorín cabría afirmar que es ensayista ante todo. Pero sea como fuere hay que asignar a Ortega, al Ortega de *El Espectador*, no sólo la cualidad reconocida de ensayista español por antonomasia, sino también, bajo el apellido de ensayista

filosófico, que probablemente sea el más puro, la de ser uno de los más altos modelizadores europeos del género a través de una magnifica convergencia de arte y pensamiento.

Concluiremos lo referente a lengua española subrayando que las pautas que inmediatamente anteceden a la constitución del Ensayo en nuestra lengua son básicamente localizables en el *Teatro Crítico Universal* y en las *Cartas Eruditas y Curiosas* de Feijoo, en las *Cartas Marruecas* de Cadalso, en las publicaciones periódicas dieciochistas como el *Diario de los Literatos* y *El Censor*, que más o menos directamente siguieron el ejemplo de sus antecesoras inglesas, al igual que con gran sentido creativo lo siguió Larra al consumar el género del ensayo breve a la manera de artículo acorde con las necesidades de la España decimonónica. En realidad, de modo relativamente parecido a como dijimos de Montaigne y Bacon, a algunos discursos e informes de Jovellanos y sobre todo a muchos de los textos de Feijoo con sólo el despojamiento de su representada intencionalidad didáctico-enciclopédica quedaría casi resuelta, según hemos venido sosteniendo, la definitiva formalización del género en España.

Theodor Adorno, al paso de su crítica antigermánica se olvida de la encumbradísima tradición del pensamiento alemán declaradamente asistemático, desde Lessing a Schiller, tradición que culmina en ciertas obras de Schopenhauer, en Nietzsche, y por supuesto Kierkegaard, y a nuestro juicio le corresponde la extraordinaria creación del gran Ensayo. Si bien se mira, el Idealismo alemán presenta junto al desenvolvimiento prodigioso del Gran Sistema, el no menos prodigioso crecimiento, diríase que parejo y alternativo, del gran Ensayo y sus formas colindantes. En opinión de Adorno (1962: 14-15), quien sin duda apunta a una modalidad de Ensayo más atenta a cierto aspecto del discurrir sociocultural y a la arduidad, aun ametódica, de las ideas, no obstante es Sainte-Beuve el autor de quien probablemente procede el Ensayo de la época contemporánea. Sin embargo, en Sainte-Beuve se advierte, piensa Adorno, la configuración del biografismo de la literatura de premisas ala par que la tendencia a "la neutralización de formaciones culturales, su conversión en mercancías", extremo que el pensador alemán critica aceradamente en Stefan Zweig, al que achaca haber acabado "por caer, en su libro sobre Balzac, en la psicología del hombre creador" y penetrar en la confusión con el folletín literario. Y añade Adorno: "Pero la forma es inocente del hecho de que el mal ensayo narre de personas en vez de abrir la cosa". He aquí, pues, un criterio, formulado por quien más profundamente ha pensado sobre la naturaleza de nuestro género, que pertenece al deber ser, a

un principio de valor normativo. Tal perspectiva, por tanto, es programática y no descriptiva, aun coincidiendo, como en efecto coincide, con una razón crítica formulada *a posteriori* y con un volumen de textos que convincentemente lo avalan. He insistido en ello porque, además, ese orden teórico de cosas, "epistemológico" por decirlo así, se identifica amplificadamente con aquel que el presente proyecto, en cuanto que Poética y en cuanto que Crítica, sustenta.

2.5. El discurso reflexivo del Ensayo: lenguaje y espíritu

El discurso del Ensayo se constituye como núcleo radical de vinculación, o como simultanea relación de conjunción y disyunción, entre discurso teorético y discurso artístico. Su formulación, dicho simplificadamente, responde a la variabilidad de hibridación entre un lenguaje conceptualizador y organicista predominantemente denotativo y un lenguaje plurisignificativo de expresión artística predominantemente connotativo. Desde un primer momento diríase que su oculta especificidad radica en esa justa indeterminación.

La disposición del Ensayo, desde el punto de vista de las topologías del discurso, es en todo lo esencial ajena a la construcción del discurso narrativo, puesto que distintivamente no se aplica a referir lo acontecido, hechos perfectivos con o sin estructura de fábula, lo cual en el Ensayo nunca dejaría de ser una mera circunstancia entorpecedora o, cuanto menos, un fenómeno de coyuntura subsidiaria. También la disposición del Ensayo es evidentemente ajena al marco constructivo del discurso dramático o dialogístico, si bien puede surgir inserta en él, pero, al igual que en el caso de la epístola, en virtud del carácter neutralizable de sus ordenamientos y señalizaciones funcionalmente más desligables o susceptibles de autonomía formal. Sólo la dominante "marcha interior" del discurso y un cierto sentido de la función dialéctica aproximaría primeramente estas modalidades a la del tipo del Ensayo.

El discurso del Ensayo es sustancialmente un discurso imperfectivo, del tiempo presente, y por eso es relacionable lingüísticamente con el discurso descriptivo, pero no sería asimilable ni a la descripción científica ni a la descripción artística, sino en todo caso a una forma equidistante de ambas. El del Ensayo es, en efecto, un tipo de discurso vinculable, por la explicitud del razonamiento, al discurso de la argumentación; sin embargo no se atiene a las elaboraciones lógicas de la *argumentatio*, a la sistemática del entimema, del silogismo, de los métodos demostrativos o de prueba. Quiere decirse, pues,

que el discurso del Ensayo, y por consiguiente el género mismo, constituye una categoría aún no definida.

Dice Max Bense (ed. 1973, 70-71) a propósito de la relación entre lenguaje y ciencia cómo en Descartes, e incluso en Heidegger, existe una cierta convivencia de prosa artística y prosa conceptual, de belleza y crítica del conocimiento; asimismo –siguiendo el ejemplo del análisis de Auerbach (en *Mímesis*) sobre Montaigne– “que es posible trasladar el texto literario a una configuración lógica llena de sentido, lo cual revela de qué manera puede estar ya preformada una auténtica prosa conceptual en el interior de una prosa artística”. Pero lo que aquí interesa a Bense, respecto de Descartes y Pascal, ambos grandes lectores de Montaigne, es la detección de un posible “camino del lenguaje filosófico”, y “establecer si *Essay*, *Discours* y *Pensée*, como formas lingüísticas, como piezas en prosa de la filosofía, son antecedentes o fragmentos de lo que luego se llamó sistema”. Ese camino del lenguaje filosófico existe, y no es sino lo que en términos operativos hemos denominado hibridación o, dicho de otro modo, las interpenetraciones constantes de las tipologías de lenguaje que de una u otra manera siempre han existido y durante el proceso revolucionario de la Modernidad han llegado a desarrollar resoluciones fuertemente innovadoras. En realidad Bense (ed. 1973, 86) asimila perfectamente este fenómeno cuando dice ver en Nietzsche al “autor que ha hecho posible pensar en el lenguaje de la poesía y extender la reflexión filosófica, de manera nueva y capciosa, a un cuerpo del lenguaje que concilia imagen y concepto”, o que reúne “estilo existencial” y “estilo deductivo”, o “teoremas y estados de ánimo”.

Indudablemente es Nietzsche, en buena parte de su obra, uno de los mayores creadores de Ensayo, acaso quien excelentemente realiza la prescripción romántica de la fusión de contrarios, de la cual imprevisiblemente nació este género. Ello es también el curso moderno de la evolucionada adecuación de los términos de la dicotomía platónica de *doxa* y *episteme*. O visto desde otro ángulo, la muy pertinente idea unamuniana (ed. 1969, 886) según la cual “el estilo de ensayo” ha de ser “un ensayo de estilo”, quedando asumido así el problema central de la indeterminación del género y de su discurso. Para Unamuno “el ensayo es un tejido de aforismos y definiciones”. Por su parte, argumenta Lukács (ed. 1975: 38), independientemente del orden cronológico real, que el Ensayo es siempre previo al Sistema. Ahora bien, en este punto se comprenderá fácilmente que todo depende de una determinada perspectiva que con exclusividad se adopte, pues de lo contrario un planteamiento de esta clase indefectiblemente conduciría a una discusión bizantina. Implícitamente

interpretando el pensamiento de Montaigne (ed. 1899, I, 256-257), Lukács enuncia definitoriamente que "el ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar". Según Adorno (ed. 1962, 30), el ensayo es "la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología". Y continúa Adorno: "Cuando se reprocha al ensayo falta de punto de vista y relativismo, porque no reconoce punto de vista alguno externo a sí mismo, se está de nuevo en presencia de esa noción de la verdad como cosa 'lista y a punto', como jerarquía de conceptos, la noción destruida por Hegel, tan poco amigo de puntos de vista: y en esto se tocan el ensayo y su extremo, la filosofía del saber absoluto. El ensayo querría salvar al pensamiento de su arbitrariedad reasumiéndolo reflexivamente en el propio proceder, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez".

Piensa Bense (ed. 1973, 84-85), en otro orden de cosas, que el lenguaje de la reflexión, que sería "el lenguaje original de la filosofía", es a un tiempo lenguaje lírico, épico y dramático; que "toda reflexión contiene, junto al elemento mental, el elemento poético; junto al elemento científico, el literario". Por ello "el grado de esta vinculación decide acerca del estado filosófico".

El discurso del Ensayo, y subsiguientemente el género mismo sólo es definible a nuestro modo de ver, mediante la habilitación de la categoría de *discurso reflexivo*, la cual a través de la hibridación de los tipos del discurso posibilitaría la prismática multiplicidad de los modos de confrontación del sujeto, del sujeto ensayista, con el mundo. La condición del discurso reflexivo del Ensayo consiste en lo que llamaremos la *libre operación reflexiva*, cuyo necesario núcleo articulador es la operación del *juicio*, que inevitablemente es *crítico*, también a su vez como articulación libre. Todo ello determina, en consecuencia, la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación efectiva de un horizonte que alcanza desde la *sensación* y la *impresión*, de funcionalidad imaginativa, hasta la *opinión* y el *juicio lógico*, de mayor funcionalidad racional.

El *libre discurso reflexivo* del Ensayo es fundamentalmente, por tanto, el discurso sintético de la pluralidad, de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto. Se trata del proyecto de un difícil equilibrio a mantener sobre la oscilación, simplificada o complejificada, entre la autorreferencialidad del yo artístico y la referencialidad del objeto teorético desde la conciencia del sujeto. Es, dicho con otro procedi-

miento, un modo de la "simultaneidad de impulsos" de Schiller (ed. 1968), la cual representaría el justo momento del encuentro.

El Ensayo, si utilizamos los criterios de Hegel, no disfrutaría más que parcialmente de la libertad del arte. Pero esta parcialización de la libertad artística aparece completada por la libertad que engendra la hibridez superadora de la unilateralidad, formante de otra nueva libertad textual y temática que, a mi juicio, en su grado más perfecto resultaría análoga, al menos en cierta medida, a una manera de establecimiento de un saber absoluto más adecuado a nuestra modesta realidad histórica del espíritu.

El personalismo y la experiencialidad tradicionalmente reconocidos en el Ensayo tienen su principal reflejo tanto en la libertad organizativa del discurso reflexivo y su disposición textual como en la libertad temática, Diremos que el Ensayo, que es género literario, posee la libertad de tratar de todo aquello susceptible de ser objeto de la Literatura. Esto es, excepción hecha de los temas que por la exclusividad de su estatuto científico exigen excluyentemente ese tratamiento y, en consecuencia, representan el más restringido espacio temático de los géneros científicos, el Ensayo puede tratar acerca de todo, basta con que cualquier cosa acceda a la circunstancia de ser focalizada durante la confrontación del sujeto ensayista con el mundo.

En principio, el discurso reflexivo del Ensayo no es alternativa de los discursos del arte y de la ciencia. El Ensayo no niega el arte ni la ciencia, es ambas cosas, su más perfecta convivencia integradora necesariamente imperfecta. Exactamente en esa imperfección se encuentra la posibilidad de su perfección. Por ello el género del Ensayo se muestra como forma poliédrica, como cambiante síntesis para un libre intento utópico del conocimiento originalmente perfecto por medio de la imperfección de lo indeterminado.

Es necesario convocar aquí la gran opción de Schiller (ed. 1954) para la Modernidad: los géneros artísticos en cuanto "modos del sentimiento" o tendencias, y su posible síntesis en un nuevo género superador de la escisión histórica del espíritu reflejada en la Poesía. En el plano general de la oposición radicalizada entre ciencia y arte, el Ensayo constituye, analógicamente, la realización de un proyecto de síntesis schilleriano. Si situásemos simétricamente, frente a los "modos del sentimiento" los "modos de la razón", el género del Ensayo se revelaría como el más genuino procedimiento de vinculación de unos y otros mediante el *discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y la razón*. Es la simultaneidad, el encuentro de la tendencia estética y la tendencia teorética en la libre operación reflexiva que es el Ensayo.

Si se cumpliera la idea hegeliana de que el Arte ha de morir, y desde luego hoy ya pensamos que no sería relevado por la filosofía del saber absoluto en la búsqueda de la verdad, el hecho, a mi juicio, es que el Arte literario sobreviviría engastado en el género del Ensayo para, en un futuro posible, poder ser restituido, como a través de una cosmogonía que nuevamente surgiese del caos, al mundo del Espíritu.

Bibliografía citada

AA. VV. (1991), *Pensar en Occidente. EI Ensayo español hoy*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas.

Adorno, Th. W. (ed. 1971), *Teoría Estética*, Madrid, Taurus.

Adorno, Th. W. (ed. 1970), "Caracterización de Walter Benjamin", en *Crítica cultural y sociedad,* Barcelona, Ariel 2.ª ed., pp. 111-130.

Adorno, Th. W. (ed. 1962), "El Ensayo como forma", en *Notas de Literatura*, Madrid, Ariel, pp. 11-36.

Alvar, M. (1977), "Historia de la palabra *Ensayo* en español", en Alvar y otros, *Ensayo*, Málaga, Diputación Provincial, pp. 11-43.

Aristóteles (ed. 1985), *Retórica*, ed. A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 3ª ed.

Aristóteles y Horacio (ed. 1987), *Artes Poéticas*, ed. A. González, Madrid, Taurus.

Aullón de Haro, P. (1987), *Los Géneros Ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus.

Aullón de Haro, P. (1987a): *Los Géneros Ensayísticos en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

Aullón de Haro, P. (1987b), *Las Géneros Ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus.

Banfi, A. (ed. 1987), *Filosofía del Arte*, Barcelona, Península.

Benjamin, W. (ed. 1991), *Iluminaciones IV*, ed. Eduardo Subirats, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. (ed. 1973), *Discursos Interrumpidos I,* ed. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.

Bense, M. (ed. 1973), *Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Bense, M. (1947): "Über den Essay und seine Prosa", en Rev. *Merkur*, I, pp. 414-424.

Bloch, E. (ed. 1977 -1980), *El principio Esperanza*, México, Aguilar, 3 vols.

Broch, H. (ed. 1974), *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral.

Carballo Picazo, A. (1954), "El Ensayo como género literario. Notas para su estudio en España", en *Revista de Literatura*, V, 9-10, enero-junio, pp. 93-156.

Cassirer, E. (ed. 1975), *Esencia y efecto del concepto de Símbolo*, México, F.C.E.

Cassirer, E. (ed. 1971-1976), *Filosofía de las formas simbólicas*, México, F.C.E., 3 vols.

Castro, A. (ed. 1967), *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 3.ª ed. aument.

Cerezo Galán, P. (1991), "El Ensayo en la crisis de la Modernidad", en AA.VV., *Pensar en Occidente. El Ensayo español hoy*, cit., pp. 35-59.

Derrida, J., (ed. 1989), *La Escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

Derrida, J. (ed.1989a), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.

Derrida, J. (ed. 1985), "+*R* (*par-dessus le marché*)", en *Revista de Occidente*, 44, pp. 19-60.

Derrida, J. (ed. 1975), *La Diseminación*, Madrid, Fundamentos.

Commolli, G. (ed. 1983), "Cuando sobre el pueblo cubierto por la nieve, aparece, silencioso, el Castillo... (La propensión narrativa ante el paisaje indescriptible)", en G. Vattimo y P. A. Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, pp. 253-291.

Croce, B. (ed. 1973), *Estética como ciencia de la expresión lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Dilthey, W. (ed. 1961), *Poética*, Buenos Aires, Losada, 2.ª ed.

Foucault, M. (ed. 1980), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2.ª ed.

Foucault, M. (ed. 1978): *Las palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno, 9.ª ed.

Fuentes Mollá (1985), "Sobre el descrédito de la nueva filosofía", en *Revista de Occidente*, 44, pp. 153-163.

Gadamer, H.-G. (1977), *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme.

Garcia Berrio, A. (1977), *Formación de la Teoría literaria moderna*, I, Madrid, CUPSA.

Gómez De Baquero, E. (Andrenio) (1924), "El Ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos", en *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino.

Gómez Pin, V. (1991), "El trabajo y el pensar", en AA. VV., *Pensar en Occidente. El Ensayo español hoy*, cit. pp. 66-8l.

Habermas, J. (ed. 1990), *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus.

Habermas, J. (ed. 1989), *El discurso filosófico de la Modernidad*, Madrid, Taurus.

Hegel, G. W. F. (ed. 1985), *Estética*, Ed. Alfredo Llanos, Buenos Aires, vol. VIII.

Hegel, G. W. F. (ed. 1966), *Fenomenología del Espíritu*, Madrid, F.C.E., 4.ª reimp.
Heidegger, M. (ed. 1990), *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, 1990, 2.ª ed.
Heidegger, M. (ed. 1986), *Desde la experiencia del pensamiento*, Barcelona, Ediciones 62.
Heidegger, M. (ed. 1958), *El Arte y la Poesía*, México, F.C.E.
Horkheimer, M. (ed. 1982), "Montaigne y La función del escepticismo", en *Historia, metafísica y escepticismo*, Madrid, Alianza, pp. 137-201
Husserl, E. (ed. 1991), *La crisis de las ciencias europeas*, Barcelona, Crítica.
Huxley, A. (ed. 1964), *Literatura y Ciencia*, Buenos Aires, EDHASA.
Kierkegaard, S. (ed. 1969), *Estudios estéticos*, Madrid, Guadarrama, 3 vols.
Lyotard, J.-F. (ed. 1986), *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
Jakobson, R. (ed. 1981), "Lingüística y Poética", en Id., *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, pp. 347-395, 2ª ed.
Jarauta, F. (1991), "Para una filosofía del Ensayo", en *Revista de Occidente*, 116, pp. 43-49.
Jarauta, F. (1991a), "Pensar la época", en AA. VV., *Pensar en Occidente. El Ensayo español hoy*, cit., pp. 82-85.
Jiménez, J. (1983), *La estética como utopía antropológica*, Madrid, Tecnos.
Kant, M. (ed. 1981), *Crítica del Juicio*, ed. M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed.
Lévy-Bruhl, L. (ed. 1974), *El alma primitiva*. Barcelona. Península.
Lukács, G. (ed. 1982), *Estética*, II, ed. M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo.
Lukács (ed. 1975), "Sobre la esencia y forma del Ensayo", en *El Alma y las formas*, ed. M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, pp. 13-39. [Ed. P. Aullón de Haro sobre la versión de M. Sacristán, Madrid, Sequitur, 2015.
Lynch, E. (1990), *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*, Barcelona, Anagrama.
Lynch, E. (1987), *La lección de Scherezade*, Barcelona, Anagrama.
Marichal, J. (1971), *La voluntad de estilo*, Madrid, Revista de Occidente. (Nueva edición con distinto título: *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza).
Mayer, H. (ed. 1972), *De la literatura alemana contemporánea*, México, F.C.E.
Morey, M. (1991), "El Occidente de los intelectuales", en AA.VV., *Pensar en Occidente: El Ensayo español hoy*, cit., pp. 96-111.
Morey, M. (1990), *Psiquemáquinas*, Barcelona, Montesinos.

Montaigne, M. de (ed. 1899), *Ensayos*, ed. C. Román y Salamero, París, Garnier Hermanos, 2 vols.

Musil, R. (ed. 1969), *El hombre sin atributos*, I, Barcelona, Seix-Barral.

Nicol, E. (1982), *Crítica de la razón simbólica*, México, F.C.E.

Nicol, E. (1961), "Ensayo sobre el ensayo", en Id., *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, Tecnos, pp. 206-279.

Nietzsche, F. (ed. 1975), *El crepúsculo de los ídolos*, ed. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

Nietzsche, F. (ed. 1973), *El Gay Saber*, ed. L. Jiménez Moreno, Madrid, Narcea.

Nietzsche, F. (ed. 1963), *La cultura de los griegos*, Buenos Aires, Aguilar, *O.C.*, vol. V, 5.ª ed.

Novalis (ed. 1976), *La Enciclopedia*, Madrid, Fundamentos.

Ortega y Gasset, J. (ed. 1975), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 9.ª ed.

Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (ed. 1989), *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos.

Pérez de Ayala, R. (ed. 1966), *Nuestro Séneca*, Barcelona, EDHASA.

Piera, C. (1991), "La conveniencia de la prosa", en *Revista de Occidente*, 116, pp. 13-23.

Platón (ed. 1981-1992), *Diálogos*, ed. dir. por C. García Gual, Madrid, Gredos.

Poétique, 5, *Rhétorique et philosophie* (1971).

Poétique, 21, *Littérature et philosophie mêlées* (1975).

Reyes. A. (ed.1961), *La crítica en la edad ateniense. La Antigua Retórica*, México, FCE, *O.C.,* XIII.

Ricoeur, P. (1965), *De l'interpretation. Essai sur Freud*, París, Seuil.

Rorty, R. (1982), *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.

Salinas, P. (ed. 1970), *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza.

Savater, F. (ed. 1978), *La filosofía tachada* precedida de *Nihilismo y acción*, Madrid, Taurus 2.ª ed. aument.

Schiller, F. (ed. 1954), *Sobre la Poesía ingenua y sentimental*, Buenos Aires, Hachette. [Ed. P. Aullón de Haro sobre la versión de J. Probst y R, Lida, Madrid, Verbum, 2014, 2ª ed.]

Schiller, F. (ed. 1968), *La Educación estética del Hombre*, ed. M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 4.ª ed.

Serra, F. (1992), “Bloch en la filosofía social del siglo XX”, en Serra F. y García-Selgas, F., *Ensayos de filosofía social*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, pp. 55-98.

Steiner, G. (ed. 1991), *Presencias reales*, Barcelona, Destino.

Steiner, G. (ed. 1990), “El género pitagórico”, en *Lenguaje y silencio*, México, Gedisa, pp. 114-130.

Trías, E. (1991), *Lógica del límite*, Barcelona, Destino.

Trías, E. (1988), *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori.

Turbayne, C. M. (ed. 1974), *El mito de la metáfora*, México, F.C.E.

Unamuno, M. de (ed. 1969), “Estilo de ensayo”, en *Meditaciones y Ensayos espirituales. Obras Completas*, VII, Madrid, Escelicer, pp. 885-889.

Valéry, P. (ed. 1957), “Poésie et pensée abstraite”, en *Oeuvres*, I, ed. J. Hytier, París, Gallimard, pp. 1314-1339.

Valesio, P. (1980), *Novantiqua. Rhetorics as a Contemporary Theory, Bloomington,* Indiana Univ. Press.

Vattimo, G. (ed. 1990), *La sociedad transparente*, ed. Teresa Oñate, Barcelona, Paidós-Universidad de Barcelona.

Vattimo, G. (ed. 1989), *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermeneutica*, Barcelona, Paidós.

Vattimo, G. (ed. 1986), *El fin de la Modernidad*, Barcelona, Gedisa.

Vattimo, G. y Rosatti, P. A. (eds.) (ed. 1983), *EI pensamiento débil*, Madrid, Cátedra.

Zambrano, M. (ed. 1988), *La Confesión: género literario*, Madrid, Mondadori.

Zambrano, M. (ed. 1971), “Pensamiento y Poesía”, en *Obras Reunidas*, Madrid, Aguilar, pp. 115-129.

Zambrano, M. (ed. 1971a), “Poema y Sistema”, en *Obras Reunidas*, cit., pp. 239-248.

II. TEORÍA DE LOS GÉNEROS ENSAYÍSTICOS

1. Categorización de la tendencia ensayística

1.1. La tendencia ensayística y el género Ensayo

La tendencia ensayística y su ejecución morfológica en aquello que denominamos Géneros Ensayísticos constituye una de las dos grandes partes de la literatura, del *continuum* de discursos resuelto en *obras altamente elaboradas* no predominantemente sujetas a proyecto artístico ni de ficción sino a proyecto predominantemente de exposición de ideas o juicios, de reflexión o apreciaciones e interpretaciones. Es lo que a veces se ha llamado 'literatura de ideas' y nosotros denominaremos con preferencia 'literatura reflexiva', frente a 'literatura artística' y 'literatura de ficción'. Es ésta la condición necesaria para un *nuevo concepto activo de literatura*, cometido de la Crítica.

Si la expresión artística y sus posibles dominios de la simulación imaginativa y la ficción es propia de los Géneros Poéticos o artísticos, si bien no recubre a éstos en su totalidad absoluta (poesía lírica autobiográfica, novela y tragedia históricas), la expresión ideológica o confesional de un sujeto directamente efectivo, muy individualizado por lo común y nunca formuladamente ficticio, es la propia de la tendencia ensayística y sus géneros. Según quedó establecido desde un principio, salvo rara o muy calculada alegorización, el sujeto del Ensayo y dominantemente ensayístico es directo, es sujeto de *entidad* única, real y efectiva que piensa y habla, mientras el sujeto artístico presupone grados de desdoblamiento que comienzan por la distinción entre autor y narrador. En la realizaciones ensayísticas proverbiales, del refranero, la tradición oral o la anonimia no se disuelve la entidad del sujeto enunciador, idénticamente directo, sea determinable o

no, siendo que ocurre en todo caso un problema de identidad de la autoría, no de su función[1].

Nos ocuparemos en lo que sigue de dar razón teórica y práctica de cómo la tendencia ensayística, paralelamente a como por su parte la poética, realiza un *continuum* de discursos altamente elaborados que configura una completa y correspondientemente simétrica gama de géneros. Atenderemos a la completa esfera ensayística, pero focalizando con preferencia sus configuraciones fundamentales, por prominentes, extensas o significativas. Se trata de especificar, o incluso redescubrir, definir y apreciar técnicamente con atención a la realidad histórica literaria y al pensamiento que la acompaña. Una vez determinadas las grandes clases de la esfera ensayística, incluido el Ensayo, nos aplicaremos en capítulos sucesivos a individualizar de la forma más fehaciente la disposición real de ese *continuum* de tipos o subsegmentos, los conglomerados ensayísticos de género. Ahora bien, la tendencia general ensayística se identifica en la época antigua y clasicista preferentemente como 'tendencia didáctica', a diferencia de la época moderna en que, como consecuencia de la caída literaria del finalismo en pro de la autonomía deviene más propia 'tendencia ensayística', pero no significando el desplazamiento didáctico en el ámbito del arte literario la disolución del mismo sino tan sólo la pérdida de su preponderancia. La sustancial disposición de la 'tendencia ensayística' en dominante tendencia didáctica antigua y dominante tendencia ensayística moderna discrimina una dualidad a un tiempo histórica y teórica que corresponde a una ejercitación de la categoría neoplatónica del eón modernamente reestablecida para el pensamiento estético[2].

Pero vayamos por partes y de manera progresiva, pues será necesario precisar algunas premisas y determinar el género Ensayo y su posición como centro. Los géneros definen por principio tendencias y valores históricos ejercidos por la manifestación verbal con un cierto grado de convencionalidad, inevitablemente compartida, y de expresividad cuya función individualiza-

[1] Todo sea dicho, aquí, evidentemente, no existe coincidencia con el primer tipo, narración simple, es decir "el poeta habla por su boca", del discurso mimético que discriminaba Platón en la *República*. Pues ahí, inspirado o no, habla el poeta, o sea Esquilo u Homero, pero no Sócrates.

[2] Este restablecimiento fue llevado a término por Friedrich Schiller en *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, sin explicitación de concepto, y Eugenio D'Ors en *Lo Barroco* asumiendo explícitamente la categoría. El mejor ejemplo práctico a este propósito es el célebre que proporcionaba el joven Schiller cuando dirigiéndose al maestro Goethe le explica a éste que era un poeta clásico nacido en la época moderna. Una interpretación del problema con largo alcance, la expuse (2015) en *La Ideación Barroca*.

dora es asimismo compartible. Esto, que cabe decir define un aspecto esencial o constitutivo de los géneros literarios en general, es exigible trasladarlo a consideración de la totalidad. De ahí un aspecto teórico de principio, es decir condición, que pienso necesario formular para una teoría de los géneros literarios plenamente entendida, es decir su *articulación subyacente* y, en consecuencia, la *imprescindibilidad de las partes y el todo*. La distinción metodológica de Ensayo, Géneros Ensayísticos y Sistema de Géneros es concatenadamente necesaria en la medida en que los dos primeros elementos son condición para la existencia del último, y éste es condición al fin, cuando menos metateórica, de los dos anteriores. Esto, que podrá parecer obvio a quien no esté al tanto de la historia del problema que aquí se suscita, entiendo que es el modo en un primer momento más eficaz de afrontar el caso, pero a mi juicio únicamente, y sólo si, es asumida la condición teórica antedicha.

Conviene dar respuesta precisa de la problemática relativa a los conceptos, y en un plano también general a la realidad morfológica que éstos presuponen, de Género Ensayo, Géneros Ensayísticos y el incluyente de los anteriores “sistema de géneros”, subsanando así una carencia a todas luces injustificable aunque paradójicamente establecida más allá de ciertas componendas sucesivamente habilitadas por la historiografía literaria. Pero este concepto que promovemos de Géneros Ensayísticos es de reconocer que aparentemente al menos responde a una realidad incierta en la medida en que su objeto plenamente entendido se encuentra aún por determinar y explicar. Esto es lo que intentaremos solventar en lo que sigue. La exposición que ahora se propone no va a ser, según pienso que con preferencia lo exige la ocasión, ni dominantemente polémica ni dominantemente especulativa, sino de constructiva síntesis técnica y sin excesos de aparato erudito ni metodológico. Será, pienso, la forma más factible de reconstruir la realidad y de transmitir con nitidez lo fundamental de nuestro argumento.

El punto de partida inevitable, como he señalado en otros lugares, consiste en que la ciencia literaria tiene aún pendiente afrontar este gran asunto de los Géneros Ensayísticos, y ello quizás por sobrevenido abrumadoramente en tiempos tanto de desagregación poetológica como de degradación de la historiografía literaria. Si las cuestiones de género habitualmente se han desenvuelto con lentitud y en ausencia de la intensa inmediatez teórica requerible, el motivo que nos trae en nada lo desmiente. Ello a pesar de que, acaso tardíamente, el siglo XX en lo que se refiere al estricto Ensayo alcanzó a producir con el joven Lukács y Theodor Adorno la gran poética del género, mediante dos de los textos mayores del pensamiento contemporáneo, tanto

en sentido poetológico como de valor general. Pero estos autores no actuaron como críticos o teóricos de la extensa gama ensayística, y aún menos de la literatura, sino casi restringidamente como críticos filósofos centrados sobre un problema casi en ausencia de su entorno literario. Procuraré dar resolución a ese notorio vacío.

La serie de textos preferentemente, y ya en tradición nominal secular desde Michel de Montaigne y Francis Bacon, denominada Ensayo, al igual que la extensa gama de su entorno genérico y su posible adscripción como *sistema de géneros,* ha constituido una habitual localización confusa. Ello por cuanto el Ensayo no ha disfrutado históricamente de doctrina propia, de plausible definición y estudio. De manera semejante y paralela a buena parte de la gama de su entorno, no posee inserción estable ni en la historiografía literaria ni, desde luego, en la antigua tríada de los géneros literarios en tanto que sistema de géneros restringidamente artísticos y bajo este concepto en consecuencia cerrada. A éstos se solía añadir de modo un tanto subsidiario el aditamento de cierta clase de discursos útiles o de finalidad extraartística como la oratoria, la didáctica, los libros doctrinales y la historia, o por último, ya muy recientemente, un descabalado "cuarto género". Esa dificultad, que no es sino una grave deficiencia mantenida a fin de no trastocar el cómodo esquema clasicista, atañe de manera central e inmediata, como es evidente, al concepto de *literatura*; y de manera secundaria, aunque también decisiva, a un conjunto de problemas muy relevante que sintéticamente mostraré en adelante.

No será necesario para lo que sigue realizar un puntilloso planteamiento epistemológico y terminológico en relación al régimen de presuposiciones que toda denominación de género ejerce ya sobre la base del argumento a desarrollar desde el momento en que es enunciado. En realidad, a mi juicio, en esto vendría a consistir sobre todo lo que en su *Estética* llamó Benedetto Croce en términos absolutos "error" epistemológico, haciendo sobrepasar un aspecto perteneciente al estricto plano de lo cognoscitivo pero aspectual a negación ontológica. Pero aun así, como ya he dicho en alguna ocasión, bastaría con la respuesta de Antonio Banfi en el sentido de que los géneros existen cuando menos en tanto entidad teórica de nuestra reflexión y mantener impregnada la mente de quien compone una obra[3]. Es decir, entenderemos, y según ya convinimos a fin de actuar desde un primer momento con natural y aceptable progresión argumentativa, que el Ensayo es un tipo de texto no dominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni teorético sino

3 Banfi, en un texto compilado en *Filosofía del arte*, p. 92.

que se encuentra en el espacio plausible intermedio entre uno y otro extremo, estando destinado reflexivamente, como quedó dicho, a la crítica o a la exposición de ideas, juicios o interpretaciones.

Entenderemos por Géneros Ensayísticos la extensa producción textual altamente elaborada no artística ni científica. El género Ensayo y, en conjunto, la amplísisma gama de la tendencia ensayística viene a constituir, por así decir, la mitad de la Literatura, la serie no artística de los discursos, pero no los prácticos ni estándares, sino aquellos que configuran las producciones textuales *altamente elaboradas*. El primer problema consiste en que esta gama nunca ha sido plenamente concebida como conjunto. El hecho de que esa "mitad" o parte haya recibido, relativamente, muy escasa aplicación crítica y, en consecuencia, escasos resultados de categorización, cabe interpretarse como resultado no sólo de una mera deficiencia o dejación sino también de una realidad compleja que es justamente en la época contemporánea cuando adquiere una dimensión inocultable y una situación intelectual sencillamente escandalosa que es urgente afrontar paso a paso, incluida la cuestión nominalista.

Lo referido requiere alguna indicación importante en orden a la historia de la literatura y el pensamiento estético. Con anterioridad a los tiempos de la modernidad, los antecedentes de los géneros que hoy, con legitimidad, podemos llamar 'ensayísticos' manifestaban un grado de desarrollo no sólo cuantitativamente mucho más reducido, incluso en sentido cualitativo, pues lo cierto es que a veces se confundían en parte con los productos textuales de las "ciencias" y, en parte, con los discursos de régimen más utilitario, o bien de tradición popular, o bien del ámbito retórico y pedagógico, es decir limitativamente la "oratoria", la "didáctica", también la "historia". Llegados a ese punto axial según representa la Estética hegeliana, como después indicaré, queda clara la distinción de géneros "poéticos" y géneros "prosaicos", es decir, podemos interpretar, de géneros artísticos y no artísticos, o, por mejor decir, de géneros eminentemente artísticos y aquellos otros que lo son en menor medida y, por tanto, no crean representaciones autónomas. Los géneros prosaicos, esto es, las producciones de representación y lenguaje no poéticos, son aquéllos en los cuales, siguiendo lo argüido por Hegel (ed. esp., vol. VIII), la materia de la realidad no es considerada en referencia a lo interno de la conciencia, sino según una conexión de tipo racional.

El género propiamente dicho del Ensayo es el gran prototipo moderno, la gran creación literaria de la modernidad, con todas las genealogías y antecedentes que se quiera, pero específicamente aquel que señala una perspectiva histórico-intelectual en y de nuestro mundo, de Occidente y su cultura, de

la reflexión especulativa y la reflexión crítica[4]. En realidad, y según he intentado mostrar en otras ocasiones, el Ensayo es, junto al poema en prosa, el único género, en sentido fuerte, propiamente de invención moderna. La esencial diferencia entre uno y otro consiste en el carácter altamente artístico del segundo. A éstos sólo cabría añadir, en ese sentido genérico fuerte de ideación moderna, el caso radical y especialísimo del fragmento, el cual a fin de cuentas especifica la configuración de un género antigenérico y, por lo demás, adscribible tanto a la serie de los artísticos como a la de los ensayísticos.

Tomado el hecho fundamental del caracter moderno del Ensayo[5], lo pertinente es proceder a explicar qué principios conforman su entidad, cosa a la que ya nos referimos en la primera parte de nuestra investigación. Estos principios son necesariamente modernos, como dijimos, pues no cabe pensar que la tradición clásica hubiese enunciado en algún momento el fundamento de algo que escapa al curso de su propia racionalidad antigua y su horizonte intelectual. De ahí justamente el problema teórico-histórico, pues el almacén retórico carece en rigor de medios fehacientes que allegar a nuestro objeto. (Quizás un camino hasta ahora no considerado por el que la realización literaria antigua avanzó en la tendencia hacia el Ensayo sea el de los discursos de la controversia, tal es el caso de San Jerónimo en lengua latina y otros autores de la patrística). Como no podía ser de otro modo, ni la *dispositio* retórica ni la teoría aristotélica de los *géneros retóricos* ofrecen una modalidad de discurso susceptible de ser identificable con el discurso del género del Ensayo. Narración, descripción y argumentación no pueden identificar, a no ser parcialísimamente, la forma del discurso del Ensayo. Ni realidad o acción perfectiva y conclusa de la narración y sus consiguientes habilitaciones verbales, ni acción imperfectiva e inacabada de la descripción y asimismo sus consiguientes habilitaciones verbales del presente y la continuidad, y, por último, ni argumentación declarativa, confirmativa o refutativa fundada aristotélicamente en la prueba y la lógica del entimema son modalidades del discurso del

4 En la literatura asiática naturalmente existen realizaciones ensayísticas y aproximaciones a las formas del discurso del Ensayo, pero no tan característicamente como en Occidente en su aspecto de estilo crítico. Durante el siglo XX, sobre todo en lo que se refiere a Japón, sí que existe una convergencia por traslación occidental. El mejor antecedente nipón es del siglo XIV: Kenko Yoshida (ed. 1996), *Tsurezuregusa (Ocurrencias de un ocioso)*. Véase el primer capítulo de nuestra Tercera Parte.

5 Es de reconocer la existencia de varias y diversas fundamentaciones del Ensayo, acertadas en su sentido más general pero a mi juicio desorientadas en cuanto a una fundada posibilidad teórica de determinación de principos. Es el caso de Champigny (1967), Terrasse (1977) y otros posteriores.

Ensayo. En lo que sigue expondré cómo por dicha razón la cuestión ha de ser centrada, según es evidente, en la discriminación, definición y categorización del tipo de discurso que produce el género del Ensayo y distintivamente lo configura y articula dando lugar a esa realización diversa de las correspondientes a la tradición antigua y clasicista. Y añadiré por lo demás que, desde luego, no se habrán de confundir discurso y género, como no los confundieron ni Platón en la *República* ni Aristóteles en la *Poética* y sin embargo algunos comentaristas lo hacen en sus exégesis. Pero antes, será preciso intentar determinar, por encima de la formalidad del discurso, esos principios más generales que en la historia del pensamiento necesariamente han de dar razón del portentoso fenómeno de la creación, o más bien cristalización definitiva, del nuevo género. En lo que tiene que ver con el ya referido género del poema en prosa, el fundamento reside (así lo hice ver a propósito de la Historia literaria) en el principio romántico de la intromisión o integración de opuestos o contrarios; principio que, por otra parte, considero no ajeno a la constitución del Ensayo en tanto que en éste ha lugar la convergencia de discurso de ideas y de expresión artística, o de pensamiento teórico o especulativo y expresión artística. Un diferente asunto es que, más allá de la integración de contrarios en tanto que formación de artes compuestas característicamente moderna, en sumo grado la ópera, haya recaído en la configuración de los géneros de extensión breve ('ensayo', 'poema en prosa', 'fragmento') la responsabilidad de las decisiones genéricas esencialmente modernas[6].

Únicamente el proyecto de libertad que en sentido convencional podemos llamar kantiano, de un lado, y por otro la caída de la Poética clasicista en tanto que, sobre todo, caída de su concepto de finalidad artística y literaria, también kantianamente sancionada en la tercera Crítica en los nuevos términos de "finalidad sin fin", es aquello que permite explicar la constitución de esa nueva entidad establecida mediante el género moderno del Ensayo. La *finalidad sin fin*, reformulada por Hegel como *fin en sí mismo*, es concepto estético de inserción artística, pero representa no sólo una disolución de finalidad artística en lo que de esto, de artístico, el Ensayo tiene, sino una concepción general de abandono del pragmatismo pedagógico sin cuya desaparición el Ensayo no ha lugar pues habría de permanecer situado entre las modalidades de finalidad retórica o de tal investidura didáctica o bien divulgativa. Aquí el sentido de libertad, que abraza, como no podía ser de otra manera, tanto el propósito

6 Puede verse un estudio sobre esta serie de problemas en mis trabajos reunidos con el título de *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*.

finalista como la actividad productora, estatuye, aun en sus diversos sentidos, la idea moderna de "crítica".

El Ensayo representa, pues, el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que establece el instrumento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente. Naturalizado y privilegiado por la cultura de la modernidad, el Ensayo es centro de un espacio que abarca el conjunto de la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos. En lo que sigue procederé deductivamente a definir el discurso del Ensayo, situarlo históricamente y ofrecer sus elementos relevantes. Es condición a fin de trazar sin vacíos las líneas de relación entre el mismo y los Géneros Ensayísticos dentro de un sistema de géneros que necesariamente a todos los ha de integrar. Esto permitirá dirimir un programa taxonómico de los Géneros Ensayísticos. Recuperaremos el argumento de nuestra Primera Parte, a fin de conducirlo hasta ese nuevo orden de categorización.

El discurso del Ensayo, y subsiguientemente la entidad constitutiva del género mismo, sólo es definible mediante la habilitación de una nueva categoría, la de *libre discurso reflexivo*. La condición del discurso reflexivo del Ensayo habrá de consistir en la *libre operación reflexiva*, esto es, la operación articulada libremente por el *juicio*. En ello concurre, pues, la indeterminación del tipo de juicio y la contemplación de un horizonte que oscila desde la sensación y la impresión hasta la opinión y el juicio lógico. Por tanto, el libre discurso reflexivo del Ensayo es fundamentalmente el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto enunciador. Por otra parte, el Ensayo posee, como género, la muy libre posibilidad de tratar acerca de todo aquello susceptible de ser tomado por objeto conveniente o interesante de la reflexión, incluida privilegiadamente ahí toda la literatura misma, el arte y los productos culturales. La libertad del Ensayo es atinente, pues, tanto a su organización discursiva y textual como al horizonte de elección temática del ensayista. Es de advertir que el Ensayo no niega el arte ni la ciencia; es ambas cosas, que conviven en él con especial propensión integradora al tiempo que necesariamente imperfectas e inacabadas o en mero grado de tendencia. Por ello el género del Ensayo se muestra como forma poliédrica, síntesis cambiante, diríamos, para un libre intento utópico del conocimiento originalmente perfecto por medio de la imperfección de lo indeterminado.

Si retomásemos la distinción schilleriana (*Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*) de los géneros poéticos como "modos del sentimiento" y sumásemos la de géneros científicos como "modos de la razón", cabría considerar el género del Ensayo en tanto que realización de un proyecto de síntesis superador de la escisión histórica del espíritu reflejada en la poesía, como *discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y la razón*. El Ensayo, entonces, accedería a ser interpretado como el modo de la simultaneidad, el encuentro de la tendencia estética y la tendencia teorética mediante la libre operación reflexiva.

Ya quedó dicho, es posible determinar la corriente ensayística y rastrear aspectos propiamente del Ensayo desde los orígenes de la cultura occidental, desde Gorgias y Platón, Cicerón y Séneca, o Guevara y Gracián, o desde la mayor proximidad cronológica y denominativa de Montaigne y Bacon. Alfonso Reyes observó esa relación presocrática y, a su vez, como veremos, especificó el género epidíctico como antecedente del Ensayo. A mi entender, y también ha quedado dicho, los principios constituivos del Ensayo como género moderno radican en la integración de contrarios y la libertad kantiana con la consiguiente disolución del concepto de finalidad didáctica. De estos últimos se derivarían, respectivamente, la libertad artístico-ideológica y el carácter no utilitarista del género. Más allá de la variabilidad del uso del término Ensayo, la modernidad del mismo como género literario se funda en el principio de la verdadera libertad de juicio por encima de las prescripciones del orden cultural clasicista recibido del mundo antiguo y desintegrado por el arte y el pensamiento modernos. Por ello, el Ensayo es asunto fundamental en todo lo referente a la creación del pensamiento moderno, a su forma problematizada, a la puesta en crisis del *sistema* como fundamento filosófico y en general de la racionalidad clásica. A este propósito, Adorno y Benjamin, pero también Eugenio d'Ors, Rosenweig y otros pensadores caracterizadamente contemporáneos[7], representan mediante su postura efectiva ante el género, o ante el texto y su discurso, no un criterio de simple determinación formal sino un modo de ser del pensamiento que modernamente tiene uno de sus antecedentes, al igual que tantos otros sentidos, en la construcción asistemática de Nietzsche.

El Ensayo puede ser señalado en tanto que género "impuro" y no marcado, o como el más puro género impuro. Si nos retrotrayésemos a fin de observar

[7] En realidad, este fenómeno es coincidente, o análogo, con el operado literariamente por la Vanguardia histórica, o por la Neovanguardia en el caso importante y tardío de la *Teoría estétic*a de Adorno, obra que se hace justamente cargo de la interpretación de esos dos momentos del arte del siglo XX.

con la mayor perspectiva y horizonte posibles el conjunto de las actividades discursivas altamente elaboradas, se advertiría con nitidez que las constituciones artísticas delimitadas por la tríada tradicional de géneros y aquellas otras constituciones científicas delimitadas por los discursos de esa naturaleza y finalidad, representan una polarización, dos extremos entre los cuales se halla el segmento de los Géneros Ensayísticos.

Pero si el Ensayo define el gran momento moderno del género literario, los Géneros Ensayísticos constituyen el gran universo progresivamente distintivo de la literatura moderna y su expresión arraigadamente fundado en el devenir de la tradición. Estos géneros, entendidos como reflexivos o ideológico-literarios se distinguen por evidencia tanto de los géneros poéticos o artísticos como de las realizaciones de tipo científico. En general, las formas de lenguaje que realizan la producción textual ensayística son determinables dentro del gran espacio de posibilidades intermedias entre los géneros científicos y los géneros artísticos, entre la tensión antiestándar del lenguaje artístico y la univocidad denotativa promovida por el lenguaje científico. En este sentido, lo que denomino sistema global o total de géneros parte de un sistema tripartito que puede ser representado como una pirámide compuesta de tres vértices: géneros ensayísticos, géneros científicos y géneros artísticos o poéticos[8]. De esa manera es posible recomponer el concepto dieciochesco de literatura en cuanto producción integradora de ciencia, pensamiento y arte, como expresión del *todo*. Ahora bien, es imprescindible la redelimitación de las producciones del discurso científico-técnico moderno, producciones que en tanto integradoras de códigos de lenguaje no natural y estratificaciones intensamente terminológicas abandonan la entidad de los discursos literarios. Costitutivamente, pues, la literatura consiste en la disposición articulada de géneros poéticos y géneros ensayísticos.

Los Géneros Ensayísticos son definibles, por negativa, como de no ficción, y si se atendiese a su orden se observaría, en consecuencia de lo anterior, una doble tendencia, bien de aproximación o alejamiento respecto de uno u otro de aquellos dos extremos dialécticos y alternativos, el artístico y el científico. Es el horizonte que necesariamente rige la constitución de la serie ensayística. Más adelante volveremos sobre esto. Pero, además, se sigue de ello que el Ensayo se encuentra justo en el centro: en el centro del conjunto del segmento

8 Esta pirámide sería invertida si nos atuviésemos, en vez de a la realidad moderna, al momento originario de la producción, es decir a los escritos de los presocráticos, pues éstos definirían el lugar inicial, indiferenciado del que provendría la subsiguiente dualidad científica/artística o poética. Se asume, pues, el concepto de ciencia como históricamente variable.

ensayístico, y asimismo en el centro del *todo*. No en el centro de la literatura, si tomamos sencillamente la exclusión por razones de lenguaje no natural o de fuerte tendencia a la codificación artificial de los discursos científicos, según quedó explicado, pues se obtendría un conjunto binario, con todas las transiciones existentes de hecho y discriminables, pero binario, ensayístico y artístico; ahora bien, sí pudiera ser concebible el Ensayo como centro de la literatura de ser asumida diferente simetría. En todo caso será pertinente replantearse diferentes regímenes de posibilidad de hibridación y dominancia de los discursos en el estadio de la no ficción.

El Ensayo es definitorio de la posición del hombre moderno en el mundo y del ejercicio de su actitud reflexiva y crítica, de individualidad y libertad; pero el Ensayo ha de ser interpretado y categorizado genéricamente en orden a la amplia gama de realizaciones dentro de la cual se aloja y en la posición que fuere. A mi juicio esa posición es la central, como dije, en la cual adquiere lugar propio y sentido. Los Géneros Ensayísticos en general y, en particular, el Ensayo corresponden a las modalidades principales de la teoría y la crítica de la literatura, así como de las artes y por otro lado de la estética, ya se presenten como ensayos tal cual o a través de las modelizaciones empíricas del artículo o a través del marco genérico pre-intencional que delimita la fórmula del prólogo. En efecto, el Ensayo es el género y el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y la hermenéutica. En razón de sus dimensiones, puede hablarse de dos tipos de Ensayo, el ensayo breve (a menudo presentado en forma de artículo, o como colección o compilación de éstos) y el ensayo extenso o gran ensayo (con frecuencia presentado individualmente en forma de libro). En lo que se refiere a los Géneros Ensayísticos, siguiendo los criterios esbozados procederá discriminar un segmento compuesto por aquellas obras de tendencia de aproximación científica, es decir las desprovistas de prescripción temática (a excepción, relativamente, del género utilitarista dieciochesco del proyecto y, de otra parte la historiografía, dado su carácter ambivalente o deslizante, como venía a apreciar Hegel) y aquel otro segmento compuesto por obras de tendencia o aproximación artística.

En el primer caso son de tomar en cuenta, siguiendo la tendencia de creciente aproximación científica, las denominaciones de discurso y artículo, panfleto, informe, manifiesto, estudio y tratado; teniendo en cuenta que los dos primeros, discurso y artículo pueden acceder por directa aproximación y neutralidad empírica de su capacidad referencial, a ensayos, pero también a textos de gran aproximación científica, y por tanto se unirían a los finales del estudio y el tratado. Nótese que opúsculo y folleto realmente no son más que

designaciones de tipo empírico que remiten a ciertas cualidades materiales o bien de dignidad otorgada al contenido de su objeto, o bien a simples dimensiones empíricas incluso determinadas por la norma legal.

En el segundo caso, la tendencia de aproximación artística o poética remite a aquellas obras que poseen predeterminación temática, clasificables como autobiografía, biografía, caracteres, memorias, confesiones, diario, utopía, libro de viajes… Se ha de tener en cuenta cómo la biografía e incluso en ocasiones los géneros memorialísticos pueden poseer sentido historiográfico, y cómo a su vez, por el sentido opuesto, pueden tender a la ficción narrativa, a la novela biográfica o histórica. O cómo el libro de viajes, por su parte, puede aproximarse a la novela de viajes, o bien mantenerse próximo a la crónica descriptiva o a otras modalidades ensayísticas. Junto a los memorialísticos, la serie de los proverbiales (refrán, aforismo, apotegma, paradoja…) define otra de las gamas mayores ensayísticas junto a las series de los historiográficos y los didácticos o académicos.

Es necesario asumir el conjunto de la estructura del sistema de géneros y especificar cómo en ella todo género posee su lugar. Basta con examinar y subsiguientemente incorporar cada caso con su particular relación dialéctica en el conjunto. El sistema de géneros literarios es binario, de doble segmento de 'géneros ensayísticos' y 'géneros artísticos', y éstos a su vez de disposición triádica (temáticamente no determinados, ensayo y temáticamente determinados / narrativos, líricos y dramáticos). El sistema de géneros representa la literatura como un todo morfológico e histórico y, por consiguiente, la total estructura del sistema de géneros, o un sistema global o total de géneros, según en otras ocasiones he denominado. Ahora no se pretende especificar el particular mecanismo de inserción de cada posible ejemplo concreto. Se comprobará que, dentro de la concepción de un todo, se trata de una dialéctica de la continuidad y la discontinuidad, a partir de aquella doble tendencia, capaz de representar el *continuum*, en el sentido de la tendencia que fuere, del orden genérico, en el cual confluyen de manera inevitable, como praxis literaria y como consideración crítica y metateórica por nuestra parte, la concepción estética y la particularización morfológica.

De no proceder a la discriminación de los Géneros Ensayísticos, permanecería sin estatuir tanto la entidad de los mismos como la entidad de la literatura en tanto que todo, siendo inadecuado hablar con pleno sentido tanto de literatura como de 'sistema de géneros' o de 'sistema global de géneros'. Ésta, según hemos venido subrayando, ha sido a todas luces la mayor deficiencia permanentemente arrastrada por la Ciencia literaria moderna. Efectuaremos

en lo que sigue una delimitación y estudio del conjunto de los Géneros Ensayísticos, no mediante sistematismo abstracto, cosa poco practicable en un universo heteróclito nunca definido como totalidad, sino mediante especificación concreta de las series de productos textuales conocidos y sus conglomerados.

1.2. La categorización de la tendencia ensayística: Géneros Ensayísticos

La necesidad de efectuar las discriminaciones correspondientes a la determinación y categorización de la tendencia ensayística como Géneros Ensayísticos junto a Géneros Poéticos, conduce a observar que la tradición ha efectuado desde la Antigüedad distinciones literarias en orden a los aspectos de carácter preferentemente artístico o bien preferentemente instructivo, ya como ideal de equilibrio armónico, ya como progresivo criterio de distinción taxonómica. Esto en general cabría recolectarse y conceptuarse mediante, sobre todo, los términos de ‘didascálica’, ‘historia’, ‘libros doctrinales’, diversas distinciones de referencia temática, y, por supuesto, ‘discurso’ y los equivalentes ‘oratoria’, ‘retórica’, ’elocuencia’. Son denominaciones ancladas en el humanismo disciplinar de Occidente, y si definen preferencias terminológicas un tanto parciales, no dejan de señalar a entidades bien discriminadas e históricamente establecidas que albergan otras posibilidades interiores y, de manera excepcional, atestiguan la doble tendencia que al aproximarse la época moderna comienza a hacerse patente, quizás sobre todo, mediante ciertos autores españoles del Siglo de Oro y por otra parte Montaigne y Francis Bacon, quienes adoptan pioneramente el término ‘ensayo’ que habría de triunfar como modelo de la autorreflexión y la crítica.

Manuel Milá y Fontanals, a quien se debe una de las más inteligentes construcciones articuladas de la Estética (*Principios de Estética,* 1857) y la teoría literaria del siglo XIX, así como la inserción de ésta junto a la Estética, viene a mantener el esquema binario de las *Lecciones de estética* de Hegel (ed. esp., vol. VIII): géneros poéticos y géneros prosaicos. Dentro de éstos Milá (ed. 2002, pp. 201-230) discierne tres series o tipos, el género oratorio, el didáctico y el histórico. Es decir, amplifica el esquema hegeliano mediante el género didáctico. Por otra parte, Milá especifica la relación oratoria/poesía lírica, que con uno u otro matiz es también la línea de interpretación que alcanza a la primera gran poética del género Ensayo, la de Lukács (*Sobre la esencia y forma del Ensayo*) y es retomada en la segunda, la de Adorno, que

es la otra más importante poética, en sentido propio y como valoración general, del siglo XX (*El Ensayo como forma*). Como se verá, duplicaremos la tríada ensayística de Milá

El porqué Hegel no incluye el género didáctico como tercero en su esquema binario de los prosaicos se debe a que adopta sólo historiografía y oratoria por cuanto son aquellos que en su criterio únicamente participan de manera significativa del aspecto artístico. Cabría conjeturar, pues, que el género didáctico correspondería al lugar de futuro y único posible que se reserva a la Filosofía y la ciencia o la filosofía como ciencia, en la cual se integraría. Pero esto querría decir que Hegel, en su cierre final de campos humanos (la Religión, el Arte, cosas del pasado) incluye la Historia, lo cual efectivamente ejecuta, aunque no la Oratoria, pero que ciertamente entendemos cabría incluir en una conclusa herencia clasicista de la Antigüedad greco-latina. De ser esto así, el supuesto género didáctico hegeliano, de escasa capacidad artística, por esta razón tendría el futuro que le está privado al arte. Ésta es la lógica incontrovertible de tal orden de cosas. El cierre hegeliano del arte crea una situación de estanqueidad productiva al tiempo que un límite y una elusión extraordinariamente sugerentes y complejas que no han sido apenas estudiadas. De hecho, y por limitarnos al núcleo de nuestra cuestión ensayística, es obvio que no se ha efectuado, en lo que aquí nos concierne, una lectura perspicaz de la Estética de Hegel, o quizás es que no ha sido leída íntegramente.

La gran cuestión de un sistema de géneros reside en la conciliación de historia y morfología desde principio dialéctico. *Historia* porque los objetos humanos, humanísticos, el lenguaje verbal habitan en el tiempo. *Morfología* porque son objetos verbales, obras, construcciones o formas de lenguaje. Desde *principio dialéctico* porque la realidad general literaria lo es. Ahora no se pretende especificar el particular modo dialéctico de ese conjunto, anteriormente expuesto, ni el mecanismo de inserción de cada posible ejemplo concreto. Se comprobará que, dentro de la concepción de un todo, se trata de una dialéctica de la continuidad y la discontinuidad, en el caso de los Géneros Ensayísticos a partir de aquella doble tendencia, capaz de representar con simplificada linealidad el doble *continuum* efectivo de las realizaciones.

Es preciso insistir en que el sistema de géneros literarios representa un todo verbal expresivo, la literatura, que junto a la producción científica establece las dos grandes alternativas del conocimiento humano. El sistema general de géneros es triádico y totaliza como doble alternativa el conjunto de las producciones de discursos de conocimiento: poético y científico como alternativas extremas y ensayístico como segmento transicional entre los dos

anteriores. El sistema de géneros literarios es binario: corresponde a las producciones de lenguaje natural, esto es los segmentos poético y ensayístico, pues el científico se adentra en discursos de lengua artificial, altamente terminologizados e incluso de códigos por completo artificiales.

Los géneros literarios delinean, pues, dentro de la tríada total, el *continuum* de un doble segmento: A. Géneros Poéticos o artísticos y B. Géneros Ensayísticos, ambos segmentos a su vez de disposición interna triádica. Es decir: subsegmentos de la tríada artística: A.1 géneros narrativos, de preferencia o entidad objetiva, A.2 géneros líricos, de preferencia o entidad subjetiva, A.3 géneros dramáticos, de entidad objetiva-subjetiva; tríada ensayística: subsegmentos de la tríada ensayística: B.1 géneros ensayísticos de tendencia teórica o científica y temáticamente no predeterminados, B.2 Ensayo propiamente dicho, B.3 géneros de tendencia poética o temáticamente predeterminados. Ahora bien, el orden de las tres unidades de cada uno de los dos segmentos, será variable según el rasgo dialéctico a subrayar.

Desde el punto de vista de la doble alternativa científica / artística, el segmento ensayístico es transicional, está en el centro, realiza el tercero o encuentro que deviene progresivamente patente según el desenvolvimiento de la época moderna, en nuestro caso justo cuando adoptamos la idea universalista de globalización o Sistema Global de Géneros. Y el Ensayo es su centro así como el centro de la totalidad.

Es una evidencia que la dicotomía forma/idea o formal/temático es el único criterio capaz de fundamentar y universalizar un principio suficientemente bien constituido de distinción técnica total ejercible sobre la gran masa de discursos o piezas de lenguaje verbal en su grado de *altamente elaboradas*, es decir las producciones literarias. Así está constituido en la tradición, aunque en muchas ocasiones no adecuadamente enunciado. Si respecto de la serie de los géneros literarios artísticos o poéticos el aspecto formal suele poseer frecuente o definitoriamente mayor rasgo de preferencia, en lo que tiene que ver con la serie de los ensayísticos el predominio definitorio ha de atender naturalmente a la opción inversa, la de preferencia temática o ideológica, aun en el bien entendido de que la pura distinción de ese doble criterio nunca se realiza de manera absoluta y excluyente. De hecho los rasgos y mecanismos de relación cultural de los discursos, su permeabilidad y coetaneidad dentro de un mismo mundo de existencia así lo ponen de manifiesto.

Los criterios de fundamento y rentabilidad taxonómica, referidos a las determinaciones ensayísticas posibles tanto histórica como lógica o teóricamente establecidas o reconocibles revelan, con todas las matizaciones debidas,

una gama de resuelta especificidad, suficiencia y rigor clasificatorio. Se trata de una gama formada, como no podía ser de otro modo, sobre el reconocimiento de la realidad, de los textos históricamente existentes. Ello conduce, según mis estudios, a la enunciación de siete grandes categorías, si bien se mira escasamente discutibles salvo matices y ciertos aspectos de logística interna. Serían seis categorías, de descontar el Ensayo propiamente dicho, es decir una duplicación de la tríada artística, de la cual habría que descontar simétricamente a su vez la ópera o drama musical propiamente dicho. En consecuencia, Ópera y Ensayo definen en sus cursos la síntesis dialéctica, respectivamente artística y reflexiva.

El segmento ensayístico reúne una gama de producción textual muy extensa, de géneros o subgéneros categorizables mediante enunciaciones que refieren series o conglomerados y su ordenación presenta diferentes posibilidades, ninguna de ellas por completo cerrada ni en principio especificada por nuestra parte más allá de lo general. Esto, conveniente para la economía de los términos y la clarificación y generalización categorizadora, no es dificultad para el caso, como se verá, y de hecho no presenta inconveniente alguno relevante. Ello precisamente porque se trata de ofrecer aquí en primer lugar un esquema inductivo, el resultado categorial de una operación ya efectuada sobre el volumen conjunto de los géneros particulares o subgéneros, según podrá verse en los capítulos que siguen. Sí requerirán algunos comentarios las elecciones terminológicas, por otra parte poco discutibles en su mayoría, o bien el modo de proceder en ciertas agrupaciones de géneros o subgéneros y su orden posible. He aquí la organización de la materia en enunciados de sentido general y sintético como taxonomía sumaria de los Géneros Ensayísticos:

– Géneros proverbiales
– Géneros retóricos y programáticos
– Géneros historiográficos
– Géneros memorialísticos
– Géneros didácticos y académicos
– (Géneros periodísticos y divulgativos)

Las determinaciones enunciadas son discriminación ejercida sobre el conjunto de las producciones existentes, definen entidades mayores mediante combinación de su propia lógica interna y su correspondiente sentido real exigido por el mundo de existencia conceptualizable de los textos en sentido de clase. Constituyen, pues, parte de la estructura del sistema global de géneros.

A la razón de ese mundo de existencia entendido como compromiso realista entre categorialidad e historia responde el orden de la enumeración de los elementos y sus agrupaciones o conglomerados. La enumeración efectuada no es por tanto dogmática sino funcional, descriptiva y pragmática. Se trata de establecer las series de obras como conjuntos históricos de piezas, construcciones reales, obras, no abstracciones, bajo determinados marbetes de agrupación capaces de subsumir de forma coherente y contrastada la producción existente. En la selección y denominación procedo otorgando preferencia a las propias consecuciones de las obras en razón de sus gamas y capacidad de significación, es decir su entidad diferenciadora y suficiencia. Las categorizaciones y argumentos que las sustentan son fruto del estudio tanto técnico como empírico de la realidad literaria de las producciones realizado durante décadas. Será explicitado por nuestra parte en los lugares pertinentes. Las categorizaciones y argumentos mayores o conglomerados designados, esto es muy importante, es de dubrayar, que subsumen de forma variable la doble tendencia o segmento de proclividad teórica o científica y proclividad poética o artística, de predeterminación y no predeterminación temática de los géneros ensayísticos, de Ensayo en sentido restrictivo como síntesis y centro dialéctico (aquí omitido), de finalidad y no finalidad así como incremento de los usos de la libertad por la crítica moderna y demás derivaciones argumentables.

En los sucesivos capítulos se efectuará la aplicación a nuestro juicio más pertinente por rentabilidad y coherencia de las categorizaciones. Puesto que un examen de producciones literarias tan extensas acarrea una bibliografía secundaria correspondientemente extensísima, me limitaré a exponer funcionalmente las motivaciones con la mayor limitación y eficacia sin recurrir a la bibliografía de algún modo concernida lateralmente en mi argumento o presupuesta para la base del estudio de las entidades literarias tomadas por objeto. No espere el lector, pues, documentación de lugares prescindibles más allá de la razón de los enunciados taxonómicos propuestos y, naturalmente, los criterios procedentes de mis estudios sobre la materia.

Daremos cuenta de los problemas o aspectos principales surgidos a la hora de ejercer, según se hará en los sucesivos capítulos, las categorizaciones enunciadas. De las siete categorizaciones generales, la última y doble, relativas a 'géneros periodísticos' y 'géneros divulgativos', por suficiente evidencia constitutiva no requerirán aquí de especial estudio monográfico. Nos ocuparemos, pues, de las cinco primeras. Pero será conveniente recordar dos cosas: a) el concepto 'periodístico' es una instancia pragmática y por tanto interviene de preferencia pragmática y formal-material respecto de los gé-

neros; eminentemente el ‘artículo’, es decir la importantísima producción de Ensayo breve, y de otro lado la ‘crónica’ (que también posee de otra parte una superior dimensión historiográfica); b) en segundo lugar, que el género divulgativo ha constituido en ocasiones error crítico de confusión con el Ensayo. Max Bense supo ver breve y atinadamente el asunto. Sea como fuere, la divulgación científica, por traer el ejemplo más problemático por ambivalente, podrá oscilar, como el caso de muchos otros discursos ensayísticos, dentro de las posibilidades casi extremas de su doble tendencia y sus realizaciones efectivas de lenguaje.

Recuérdese que el Ensayo en sentido restringido posee, según hemos venido manteniendo, dos tipos principales en razón de su extensión y, consiguientemente, del medio de publicación: breve y extenso. Es de precisar que el Ensayo breve, usualmente difundido por la prensa periódica, perfectamente estudiado desde el siglo XVIII y decisivo para la tradición anglosajona, es en la primera mitad del siglo XX español donde adquiere uno de sus más brillantes momentos. Por ello del género del ‘artículo’ como ‘ensayo breve’ daremos especialmente razón teórica a propósito del estudio del Ensayo español (III, 4).

Si la gama de los ensayísticos, al igual que sucede con los géneros poéticos líricos, ofrece una considerable tipología en el régimen de la brevedad, la serie de los proverbios, refranes, aforismos…, es evidente que aloja la producción literaria por antonomasia de los llamados en general ‘géneros breves’. Los ‘géneros proverbiales’ estatuyen no sólo el reino por antonomasia de los géneros breves por principio constitutivo, y atañen tanto al pensamiento sapiencial como a la folclorística, sino que definen la excepcional constitución y combinatoria de creación individual y de literatura tradicional y oral. La denominación de ‘géneros proverbiales’, conceptuación y término a mi juicio preferible, define el conjunto de la serie cuya gama es clave en el curso de la cultura y no ha sido aún correctamente comprendida por la ciencia literaria. Para empezar, los géneros proverbiales nunca han dispuesto de posibilidad categorial alguna más allá de la exégesis escriturística, a no ser tomados como parte o sector residual dentro de la didáscalica o la designación de géneros didácticos que suele acompañar a la Oratoria y a la Historiografía en el tratadismo decimonónico sobre todo. Bien es verdad que el conjunto textual bíblico ha dispuesto de una larga exégesis, pero a la postre ésta, al igual que el florecimiento de la folclorística y la literatura popular durante el siglo XIX, no ha funcionado sino como pretexto para la omisión y merma en el edificio teórico de los géneros literarios. Los importantísimos géneros proverbiales han devenido fantasma categorial y relegación teórica, recientemente recu-

perados casi como mera fraseología. Volveremos sobre ello en lo que sigue, en el capítulo específico pues es preciso establecer términos clarificadores y ciertos subrayados a fin de iniciar una resolución aceptable para una de las mayores deficiencias de la teoría literaria moderna y contemporánea.

Los 'géneros retóricos' propongo sean asumidos, por supuesto, a partir de su base aristotélica y greco-latina, incluyendo el género o géneros, asimismo clásico y de gran alcance moderno, epistolar, y la serie de carácter programático, análogamente finalista como los anteriores y que aquí encuentra su lugar más propio por dicha razón aun derivadamente moderna como es el caso del 'manifiesto'. Siguiendo la evolución tradicional retórica, nótese que éste sería lugar a propósito, al menos, de ciertas especializaciones del discurso político u 'oratoria política' y del discurso de predicación, correspondiente a las antiguas 'ars praedicandi', este último aminorado actualmente aunque de hecho nunca bien estudiado. Igualmente por criterio de finalidad, aun bastarda, súmese la llamada retórica publicitaria. Es de añadir a la formación programática, la del 'proyectismo' y, de otra parte, la 'utopía'. Pero en fin, no es objeto ahora entrar en detalles. Lo que sí merece atención especial es el 'libro de viaje', género de gran relieve y producción y múltiple tendencia y formalización discursiva, pues oscila desde la historiografía al memorialismo, desde el diario a la epistolaridad, y requiere tratamiento individualizado y por ello dispondrá en nuestro estudio de capítulo propio.

La determinación de 'géneros historiográficos' pudimos ver que se halla a la base tradicional y permanente de las formaciones ensayísticas. Así lo podemos comprobar en el modelo teórico decisivo tanto de Hegel como de Milá y Fontanals. La historiografía es evidentemente múltiple en sus posibilidades de ejecución formal, desde el tratado o la monografía histórica y la que debemos llamar gran 'crónica', por referencia especial a las hispánicas de objeto americano o 'Crónicas de Indias', hasta la pequeña crónica periodística así como la de eventos o la 'crónica de guerra'. Si desde el punto de vista temático la historiografía multiplica sus ámbitos según la simple progresión de las materias o campos a los que se refiera, sólo en lo atinente a materias científicas físico-naturales presentará cierto notable sesgo tendente a la ejemplificación mediante lenguaje no verbal, deslizándose notablemente en consecuencia dentro del subsegmento de tendencia científica hacia los géneros de esta naturaleza y por tanto no literarios. Ahora bien, no cabe dejar de subrayar aquí la importancia de esas historiografías especiales de encumbramiento moderno, quizás las menos estrictamente historiográficas en virtud de la naturaleza cognoscitiva de su argumento, representadas por la Historia de la Cultura

y la Historia de las Ideas, la Historia intelectual y la Historia de las Mentalidades, estas dos últimas menos consistentes que las anteriores y, al igual que la Historia de la Vida Privada y la Historia Material, menos generalizadas. Estas últimas nombradas, a diferencia de las anteriores, no soportan una 'teoría de…', precisamente por referir objetos de menor intensidad cognoscitiva. Nos aplicaremos mediante capítulo individual a la Historiografía y a esa gran invención intelectual moderna que es la Historia de las Ideas.

La determinación de una serie de 'géneros memorialísticos', con esta denominación que pienso la mejor fundada, precisa y de cierta raigambre terminológica aunque no muy difundida, tiene la importancia de categorizar adecuadamente la acaso más nutrida serie ensayística, pues alcanza desde la 'confesión', la 'autobiografía', el 'diario' y las 'memorias' hasta el extenso conjunto de los subgéneros biográficos, desde las 'vidas' a las 'semblanzas', desde el 'retrato' a la 'biografía', más la 'anécdota' o la 'apología'…, y las diferentes posibilidades subgenéricas de cada caso, mientras el 'elogio' cruza entre géneros retóricos y memorialísticos. Es decir, los memorialísticos giran en orden a la perspectiva representacional del sujeto, del individuo, bien que éste se toma a sí mismo por objeto o bien que toma a otro. Existe aquí una cierta aproximación al concepto clásico de la mímesis artística. Si evidentemente los géneros biográficos son relativos de algún modo a un régimen historiográfico, sobre todo en la medida en que se aproximen al rigor documental y a una cierta dimensión representativa, los autobiográficos por su parte encuentran otro diferente curso y expansión en el ámbito de la 'carta', la 'epistolografía' y, de otro lado, el 'libro de viaje', cuya gran dimensión, según hemos dicho, aconseja presentarlo de manera autónoma, lo que no quiere decir que su estatuto sea ajeno o por completo desligable de los géneros retóricos o los memorialísticos.

En lo que se refiere, por último, a los 'géneros didácticos y académicos', no presentaré una teoría extendida del 'género de tesis de doctorado' ni de la 'monografía' (cosa aquí prescindible y que por otra parte espero ofrecer en un futuro próximo) sino su representación dentro del campo humanístico acaso más sobresaliente, el de 'géneros de la ciencia literaria', más el didáctico prominente, y que requiere especial consideración, el 'comentario de textos'.

2. Géneros Ensayísticos breves y géneros proverbiales. El fragmento

2.1. Géneros breves y Géneros Ensayísticos breves

Es preciso convenir en que la característica de 'breve' o brevedad es una conceptualización técnica o categorización muy relevante en el régimen general de los 'géneros literarios' y, dentro de éstos, de los 'ensayísticos'. Es más, visto en su completa perspectiva, resulta de extrañar que las determinaciones de 'dimensión' hayan sido consideradas harto sectorialmente.

La categorización estética y literaria de 'dimensión'[1] ha de ir referida primariamente a la noción espacial de tamaño, por otra parte también de duración respecto del discurso oral, y de inmediato se asocia a la categoría tra-

1 Sigo aquí en parte mi estudio de 2004 sobre 'dimensión' y 'géneros'. Prefiero este término de *dimensión* y no el de *extensión* por dos razones, una léxica y otra puramente abstracta. La *dimensión* es concepto que evidentemente no se agota en una relación cuantitativa sino que incluso preferentemente remite o puede remitir a una abstracción de planos posibles del mundo, la actividad y el pensamiento en acepción que se adecúa en último término con el argumento que pretendo exponer; por su parte, la *extensión*, o lo *extenso*, ya posee, además de su limitación cuantitativa, un significado positivo de tamaño que en el uso tiene mala solución eficaz, especialmente cuando el análisis ha de situarse, y con gran relieve, en relación al término opuesto de *brevedad,* o *breve*. Por ello, *dimensión* mejor se aviene a fin de categorizar y subsumir esos otros dos términos de mismo nivel. De otra parte, no me interesa entrar aquí, pues pienso que sería ocioso, en las discriminaciones conceptuales escolásticas de *extensión*, ni en particular en la posteriormente muy difundida determinación de *res extensa*. Sí querría proponer, a partir del primer Heidegger, que el texto, y la obra mediante cualquier soporte, no es en el espacio sino que *es* espacio. Me he referido a esto último como premisa de una teoría estética del signo escritural en *El signo y el espacio* (2002), pp. 14-15.

dicional de género, cuya plenitud extensiva, una vez superada la pregunta ontológica acerca de su existencia, sólo se alcanza mediante la disposición del conjunto existente, el 'sistema de géneros', ya en pleno sentido metateórico. Es de notar que el concepto de 'dimensión', a partir del estricto significado que presupone extensión, es un ausente injustificado e injustificable en el marco de la teoría de los géneros literarios, pero asimismo que su valor no es meramente empírico sino que toca a lo esencial de la vida y el ser de su objeto[2]. Dando por presupuesta la dimensión respecto del conjunto de géneros comúnmente designado *sistema,* presentaremos con valor general la dimensión mediante la dualidad 'géneros extensos / géneros breves'. Sólo el reconocimiento de un extenso horizonte de aspiración a la completez de un sistema de géneros, de aspiración al *todo*, es capaz de otorgar pleno sentido a un propósito de especificación, aun parcialmente especulativo, destinado a la categorización subsiguiente de la *brevedad* y su consiguiente lo *extenso*. Se advertirá que la habitual configuración del *sistema* no ha sido sino una sinécdoque.

Será necesario recordar, pues no pocas veces se olvida, que la Biblia, proceso literario largo y muy complicado, configuró ya para la cultura de Occidente un arco enciclopédico de la gama de géneros, entre éstos los breves, así los proverbios. Aquí vendrían a relación cuestiones importantes, atingentes entre otras cosas a la sacralidad, que no es mi propósito ni ocasión de plantear.

Mediante criterios morfológicos, u otros, no se ha reparado, o no con suficiente especificidad, en lo referente a la dimensión de la obra literaria, a la extensión de las piezas literarias o de los géneros, sin duda al amparo de las costumbres de un régimen de análisis formal o bien de la lógica esencialista de que las cosas no cambian en razón de cuál sea su tamaño, sino que simplemente son o no son. Pero también ya de principio esto es problemático por cuanto el análisis, superadas las pocas categorías mayores, ha de resolverse sobre distinciones empíricas de delimitación, intromisión de contrarios o de contiguos y, por así decir, grado o escala y el desenvolvimiento histórico de todo ello. Y en todo ello siempre existe dimensión. En cualquier caso, fácilmente es comprobable la extraordinaria repercusión de la brevedad y la necesidad de su categorización frente a lo extenso. El concepto retórico de *brevedad*, la *brevitas*, recuérdese (véase el Manual de Lausberg, 294-334) que

2 No se tratará en estas páginas de nada referente a artes plásticas, pero no por estar desprovistas éstas de interés respecto del concepto de *dimensión* sino por requerir el caso un planteamiento diferente que aquí no tiene cabida.

iba referido en la disciplina clásica eminentemente a la *narratio,* junto a la verosimilitud y la claridad, en tanto que virtud que debe realizarse en todas las partes del discurso, pero particularmente en la mencionada, y ser prometida y cumplida ya en el exordio. Consistía, para Quintilano, en *que no se cuente demasiado,* y pudiéndose su vicio, la *demasía*, esto es lo que no contribuye al *intellegere*, diferenciarse entre por exceso (*adiectio*), lo que es *demasiado* y puede provocar *taedium* y *supervacuum*; y por defecto (*detractio*), lo que es *demasiado poco* y puede provocar *obscuridad*. Si la *narratio brevis* es aquella que sólo contiene lo necesario para el *intelligere*, la *concisa brevitas* de la *narratio* consiste en la *percursio* sintetizadora.

La dimensión, por demás y como es evidente, constituye un factor decisivo de realización pragmática: los tiempos de escritura y de lectura. En principio, las dimensiones del discurso condicionan decisivamente la configuración textual, la forma y por tanto la disposición de la obra literaria. Esto es, la extensión es condición de la forma. Una evaluación selectiva o aleatoria de géneros, un sencillo sopesado de éstos ya exige un cauce de confrontación de las dimensiones de los mismos y la consiguiente interrogación acerca de la significación de ello en orden a la expresión y su cualificación estética.

La dimensión es en realidad el primer elemento o rasgo que muestra la obra literaria escrita, en tanto que entidad de lo que aparece, y no es necesario explicitar la importancia que esto estéticamente tiene para una teoría de géneros. Tampoco se olvide que la obra de ejecución oral se ejerce en un entorno que facilita y presupone un conocimiento de su duración muy por encima de la sorpresa[3]. Se diría necesario proponer objetivistamente la referida completa dicotomía de dimensión ‘géneros breves / géneros extensos’. En cualquier caso, es de reconocer que la posible categorización de la fórmula conocida ‘géneros literarios breves’, de fundamento relativo por oposición a la de ‘extensos’, es determinación exigible para la consideración de una amplísima gama de construcciones textuales literarias, mucho más allá tanto de las líricas como de las proverbiales. ‘Géneros breves’, en su acepción de uso, no tiene el opuesto de ‘extensos’, ni de ‘largos’, ya que estos últimos quedarían supuestos como aquellos que remiten a las dimensiones textuales normales,

3 Cuando ante el discurso oral hay alargamiento más allá de lo esperado, la consecuencia usual es el *taedium,* como prevé la Retórica. El caso inverso, el *demasiado poco*, es en el discurso oral público menos frecuente. Muy diferente asunto es el de la extensión espacial del discurso escrito, aunque hay un punto de encuentro, por así decir, en casos como el de la épica o el del romance tradicional, en los cuales habrían de compararse la actividad recitativa del rapsoda o del juglar con la actividad de la lectura silenciosa. La brevedad facilita sumamente en los tiempos modernos la permanencia y su reiteración memorística.

sin bien se utilizan con mucha frecuencia particularizaciones del tipo 'ensayo largo', 'novela larga' o 'poema largo', calificaciones de acepción no estrictamente terminológica, paralelas a su vez a 'ensayo breve' 'novela breve' y 'poema breve', designaciones un tanto más específicas. Ciertamente, el enunciado de 'géneros breves' posee en sus usos reconocibles escasa especificidad poetológica y crítica, es probable que en virtud de la común atribución al mismo de un significado general y difuso de reducida o nula función técnica. Dicho significado difuso pienso que responde a un criterio improcedente que consiste en una valoración ni siquiera guiada por la apariencia empírica y, justo por ello, el concepto de 'género breve' ha sido distinción abandonada a su suerte y al curso de las determinaciones inespecíficas o desprovistas de verdadera solidez terminológica. Aún más habría que afirmar del concepto de 'género extenso'. Sin embargo, es indudable que la dimensión, breve o extensa, estatuye un alto grado de significación estética, así como de condiciones de la significación.

La cualidad teórica de nuestro argumento será más rentable ejercida preferentemente sobre la base del elemento de brevedad. Pero en primer término sea de recordar el ideal estilístico de la brevedad tal como lo estudió Ernst Robert Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina* (II), haciendo ver su especificación en Virgilio, Cicerón u Horacio mediante fórmulas que llegan hasta San Jerónimo, que es aún sabio conocedor de la tradición antigua y por ello se desenvuelve con perfección en la tópica retórica, a diferencia de otros muchos autores medievales. Si en principio todo buen poeta se expresa en pocas palabras, *bonus* y *brevis* vienen a ser la misma cosa. Si la condición de brevedad estuvo bien justificada en las *ars dictandi*, es de saber que las formas de brevedad son también bíblicas. Curtius sostiene que la alternativa *amplificatio/abbreviatio* es tardía y aún no es conocida en la *poetria* de Mateo de Vendôme. *Augmentum/diminutio* pasan de la retórica antigua a la medieval. Curtius advierte de la única vez, e improcedente al caso, en que Quintiliano utiliza la palabra *breviare*, y piensa que *amplificatio/abbreviatio* es pareja que no procede de este autor sino de la única fuente antigua para la doctrina medieval que representa la crítica de Platón a la sofística en el *Fedro*. Sócrates dice que Gorgias y Tisias habían inventado las formas "concisa" e "interminable" de expresarse acerca de un objeto. Esto, continúa Curtius, conduciría a un artificio virtuosista de la antigua sofística no conservado en la principal tradición retórica, y que con probabilidad sea referible al lugar de la *Retórica* aristotélica (III, xvi, 4) en que se hace escarnio del precepto del relato "rápido". Pasara o no lo ideado por Gorgias a la nueva sofística y de

ésta a la tradición medieval -concluye Curtius- el hecho es que la distinción era natural que se efectuase y de hecho en latín responde a la pareja *dilatare/ coartare* o *abbreviare/premere* [4].

Ha sido infrecuente y poco estable la utilización técnica del concepto 'géneros breves', o su determinación con cierta amplitud de horizonte, y de ahí su percepción inespecífica tanto desde la perspectiva de la ciencia literaria como desde la más general filológica. Es preciso asumir, desde luego, que la brevedad no presupone necesariamente precisión o concisión ni esencialidad ni intensidad, como tampoco insuficiencia en general o un "demasiado poco", pero también que las más precisas, penetrantes y valorables expresiones intensas e incluso esencialistas suelen surgir en la brevedad. Basta con recordar el aforismo o el refrán y el jaiku y, por supuesto, el aislamiento a modo de sentencia del *fiat lux* que ya citaba Longino como ejemplo de lo sublime, pues el maestro helenístico oponía ésta elevación y grandeza a la abundancia retórica. De hecho, se recordará, Longino llegaba a considerar la sublimidad del silencio. Es la pérdida del "espacio" sonoro y superación de la brevedad extrema que accede a lo que es, su significado, no siendo. Por lo demás, el enunciado, con escasas variantes, "la oración breve penetra los cielos", que es de origen bíblico, presupone elevación en el sentido de la sublimidad, y grandeza, como paradoja aún más acentuada por antítesis, y accede a fórmula extendida en la patrística y en la literatura mística, desde el anónimo inglés de *la nube del no saber* hasta San Juan de la Cruz y otros[5]. Ciertamente, la grandeza épica o trágica es otra, y tiene que ver con la Historia, es decir con una temporalidad de considerables dimensiones, eminentemente las historio-

4 La idea de brevedad es muy relevante en la tradición literaria oriental asiática, es decir china, japonesa y coreana. El texto más sólidamente documentado de la teoría poética china, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones* (ed. 1995), dedica dos observaciones al problema de la brevedad. En el capítulo referido a las Elegías y estelas ofrece distintos ejemplos de esta clase de textos laudatorios (las "estelas" van sobre piedra) y entre los autores señalados por Liu Xie destacan: "La elegía de Cui Yin para Zhao, y la de Liu Tao para Huang, respetan sus normas esenciales; su mejor logro reside en la brevedad captando lo esencial" (p. 103). De este modo la brevedad se erige como una virtud del discurso. De forma más explícita, al referirse a los Escritos poéticos misceláneos (textos con ritmo), dice Liu Xie que: "Es fácil redondear las obras breves, meditar largamente puede enriquecerlas. Bastan ideas claras y expresiones límpidas, acontecimientos coherentes y sonidos melodiosos, darle vueltas y más vueltas y será digna del nombre de perla. [/] Desde los Han han existido muchos escritos misceláneos de nombres diferentes: canon, informe, orden militar, orden; o memoria, sumario, composición, ley; o bien canción, canto para ensalzar a los sabios, aire musical, preludio; queja, sátira, aria y poema con música. En general, todos estos nombres pueden remitirse al marco de los escritos poéticos misceláneos" (p. 115).

5 Nos hemos ocupado de ello (2006) en *La sublimidad y lo sublime*.

gráficas. Parece irrenunciable aducir el tópico de *vita brevis*. En fin, todo sea dicho, no se analogice lo extenso y lo breve con lo crudo y lo cocido, ni cosas parecidas.

Existe en español la denominación *géneros menores* (al igual que en inglés: *minor genres*), aunque propende a una valoración como géneros secundarios o situados no en el primer plano que sería el de los géneros "puros". En esta última lengua la distinción de brevedad se reserva individualmente para unos ciertos casos de género: *short story* sobre todo, que por lo demás es común en cualquier lengua occidental e incluso en otras culturas. El uso francés privilegia el término *formes brèves*, respaldado por una relativamente amplia bibliografía[6] y que también es empleado a veces en lengua española aunque no con el completo sentido de géneros sino de formas especiales dentro de éstos: por ejemplo, *formas breves del relato*, que coincide, y probablemente es traducción, con el italiano *forme brevi del racconto*, lengua en la que se dice igualmente *racconto breve* y *narrazione breve*. Mientras, para la crítica francesa *formes brèves* posee el significado predominante e intercambiable de géneros breves y, desde luego, el subsentido perfectamente asumido no de *menores* mas sí de cierta lateralidad o peculiaridad a menudo identificable con los 'proverbiales' y que les otorga cuerpo propio declaradamente no en el centro del sistema. En este punto la dificultad consiste en que, visto en lengua española o, sencillamente, en términos de lógica, se crea una indisposición entre esos conceptos de 'género' y 'forma'. Los géneros poseen forma, y evidentemente la formas no tienen por qué poseer entidad de género, puesto que pueden remitir a construcciones de rango inferior (y quizás también superior), pero si identificamos 'género' y 'forma' en tanto que, pues, 'forma de género', el concepto de 'forma' queda generalizado adquiriendo una virtualidad de valor práctico cuando hay una lengua que terminológicamente lo respalde, como es el caso de la francesa, mas sin dejar de constituir una suplantación y una ambivalencia escasamente apropiadas. En lengua alemana no se emplea un uso posible como *kurze Gattungen* o *Kurzgattungen*[7]. Y todo sea dicho,

[6] En un manual francés, que sigue la postura habitual de identificar *formes brèves* con la significación de *géneros breves*, se lee: "La notion de forme brève appartient à l´outillage courant de l´analyse littéraire" (Bernard Roukhomovsky, 2001, p. 3). El único problema es que ahí, como buen manual francés, se confunde la cultura propia con toda la occidental. Pero, evidentemente, lo que es válido para la crítica literaria francesa puede que no lo sea para la de cualquier otro país.

[7] Nótese que la calificación de *menores* (también de manera particularizada, en especial *teatro menor*), posee alguna tendencia hacia los conceptos de *subliteratura* y *paraliteratura*, sobre los cuales ahora no me interesa hacer ninguna observación, aparte de ser referible

en principio y rectamente entendido nada tienen que ver con la cuestión de la brevedad algunas conceptualizaciones, estructuralistas o no, que se han valido de términos como “formas elementales” o “formas simples”, u otras que en ocasiones han aprovechado vergonzantemente la teoría metafísica de Friedrich Schiller sobre los géneros en tanto que *tendencias del espíritu* o *modos del sentimiento*, a lo cual me he referido en otras ocasiones.

A mi juicio, el concepto de ‘breve’ o de ‘brevedad’ reclama una atención de sentido estético y epistemológico. Por supuesto, no voy a convocar a este punto el múltiple y esporádico tratamiento doctrinal susceptible, por inferencia, de ser allegado al caso, pero sí quiero aducir que el régimen de éstas formas breves puede verse relevantemente matizado por ciertas distinciones entrecruzadas de muy amplia proyección y, por lo demás, que la escasa bibliografía existente con alguna pretensión general no es nada satisfactoria. Sea como fuere, brevedad e *intensidad* son conceptuaciones no sólo habitualmente referidas a los géneros líricos y a los proverbiales y tenidas como características de los mismos, sino que son tomadas a menudo entre sus aspectos constitutivos esenciales. Por lo demás, y como es evidente, la brevedad, en su aplicación de sentido relativo, excede la mera concreción empírica de tamaño reducido o pequeño, pero además también la supera en un sentido cualitativo que no cabe en modo alguno ser entendido como inherente pero sí en tanto que cualidad característica en razón de su frecuencia y adecuación, es decir la intensidad y el esencialismo.

Acaso sea conveniente enunciar ahora la proposición, ya presupuesta por evidente, de que los géneros literarios susceptibles de ser tomados como breves no son por principio géneros secundarios, ni menores ni nada parecido. Otra cosa es que algunos de ellos puedan serlo en términos particulares, pues en sentido general ni la lógica ni la observación técnica hacen posible tal consideración. La brevedad, ciertamente, y según puede comprobarse, es concepto por principio relativo. La brevedad puede ser o no un valor añadido pero, ciertamente, por sí, en principio, no lo es. Se recordará que la célebre afirmación de Gracián sobre lo breve estaba sujeta a la condición de bondad. A fin de cuentas se trata de que la cuestión de las dimensiones del discurso o del texto es en primer lugar un asunto empírico que implica extensión o

tradicionalmente también a autores, *autores menores*. Me recordó en una ocasión Santiago Navarro, de la Universidad de Düsseldorf, el caso del romanista Fritz Nies, profesor de esa misma universidad, quien precisamente inició en francés, de manera muy sintomática, el título de su estudio de 1978: *Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16.Jahrhundert zur Gegenwart)*.

duración, y poco más. En este sentido, todo lo relativo a la noción de brevedad es igualmente aplicable en su inverso a una noción de extenso. Un paso siguiente consiste en advertir que la historia y la experiencia, y sobre todo los resultados eficientes de ésta, determinan una casuística o *grados de adecuación* entre aquello que textualmente se pretende y los grados comúnmente realizables de extensión. Aquí se entra propiamente en la materia o en el problema propio de la Poética, que poco dice, pero también queda prefigurado el principio axiológico por el cual empezábamos. Habrá quizás que recordar cómo en líneas generales la cuestión literaria, o estético-literaria, es desde su base tomada por la razón del valor, de la calidad, y ésta es, contemplada en sí misma, ajena a las realidades de lo breve y lo extenso. Otro tanto procede afirmar del aspecto temático de manera estricta; no evidentemente respecto de sus modos de elaboración, los cuales ya penetran en la esfera antes señalada de los grados de adecuación. Y por ahí se puede llegar, por ejemplo, al problema del carácter lírico de géneros como el aforismo y otros proverbiales de tamaño semejante, pero también al carácter lírico de otros de tamaño extenso, y a su vez a la incardinación de la sentencia o el refrán, o la breve frase hecha, en el curso extenso de la prosa.

Una rápida mirada al mundo textual histórico hace ver que corresponderían a la consideración de géneros breves aquellos que lógicamente se hallan al extremo opuesto de los determinables como más extensos, esto es el Ensayo y el tratado largos o la novela y el poema épico…, y contarían entre los de dimensiones inferiores a las dimensiones medias demarcadas por denominaciones tradicionales como la de novela corta o similares. Sin embargo, se advertirá que existen formas, formas internas, de género que pueden plantearse bien como extensas, bien como breves: así ocurre con la Novela y con el Tratado, con la Tesis doctoral[8]. Y ahora la distinción indispensable consiste en especificar que la habitual suma, en virtud de la razón que fuere, de unidades breves, su presentación como conjunto puede sobrepasar cualquier dimensión tenida por propia de los géneros largos o extensos. Esto es frecuente en la poesía lírica: una obra relativamente extensa puede componerse de unidades textuales muy breves, ciertos centenares de poesías, ciertas decenas de poemas en prosa, o, especialmente, el refranero o el corpus de las greguerías de

[8] El género de la tesis de doctorado (o bien la de licenciatura en escala menor, hoy devaluada a *trabajo de grado*), que desde luego posee su peculiar caracterización tanto técnica como histórica, curiosa y permanentemente queda al margen de la investigación de géneros, desempeña un prominente lugar práctico, entre otras cosas en los resultados de posible evaluación de la producción y calidad universitarias… No debemos entrar ahora en ello.

Gómez de la Serna, excederán la extensión del poema épico, aun a costa, en cierto sentido, quizás, de declinar en su capacidad constructiva o de régimen formal unitario, y sólo en este aspecto podría argüirse fragmentariedad. Pero también podría tratarse no ya de compilaciones, florilegios o colecciones, sino de obras plenamente concebidas como suma de unidades, es decir construcciones elaboradas de forma orgánica que superan la mera adición, cosa común en la poesía lírica, lo cual sería extensible hasta la obra concebida como Summa o incluso la Enciclopedia, que también pueden entenderse no como meras compilaciones sino en tanto que verdaderas estructuras composicionales (Juan Ramón Jiménez, Ezra Pound). Éste es el primer rasgo del relativismo de la extensión o dimensión de los géneros. Ahora bien, en su aspecto más de fondo el relativismo de la extensión del género reside en la pertinencia de los designados *grados de adecuación*, lo cual significa una estimación técnica y, subsiguiente o parejamente, de valor. (A ello, por supuesto, se ha de aplicar a su vez una discriminación histórica; pero éste, aun añadido, es otro problema). La razón de la adecuación consiste justamente en la *necesariedad*. La designación novela larga o extensa, a su vez considerable como poemática (o lírica en el impropio por antitético uso anglosajón), o ensayo largo o extenso, a su vez considerable como monográfico, etc., es adjetivación empírica de valor genérico básicamente material; pero que tal tragedia, novela o ensayo sea largo o extenso en tanto que excede lo conveniente, que se presenta, o más bien es calificable, como demasía, constituye ya un juicio crítico, o cuando menos un juicio estético que por consideración inmediata deviene juicio técnico y literario de primer orden, pues atañe o pone en discusión nada menos que al conjunto del proyecto constructivo de la obra cuestionada. Así pues, podemos convenir en que la extensión ha de estar regida por la necesariedad pertinente a determinada configuración. Pero se trate de la dimensión que fuere, lo cierto es que toda obra poseerá una dimensión pertinente o adecuada, o armonizada, por seguir el término retórico clásico y sus consecuencias dentro de las virtudes del discurso, siempre que el conjunto de sus aspectos relevantes, formales y conceptuales, se encuentre regido por el principio de lo que es *necesario al caso.* Naturalmente, el otro asunto es el del juicio que se ejerce, es decir la crítica, que podrá considerar el objeto breve como demasiado breve o el objeto extenso como demasiado extenso.

Ni la pluralidad es lo contrario de la unidad ni ésta es concebible como superficie textual formalmente no discontinua. El concepto de unidad atañe igualmente, aunque con diverso matiz y precisión, a los géneros muy breves, al siyo, al jaiku, a la seguidilla o al villancico, al refrán, al aforismo o a la

paradoja, como a los muy extensos. Daré por zanjado el simple sentido empírico de las formas literarias como pertenecientes a lo breve o a lo extenso, asumiendo que tal distinción puede trasladarse subsiguientemente a una idea de forma orgánica y de unidad como conjunto de unidades. La unidad es un principio de constitución interior, tenga la repercusión que tuviere en la configuración externa. Tanto lo breve como lo extenso estarían sujetos a principios semejantes y relativos de unidad. La unidad de lo breve y la unidad de lo extenso no son disímiles sino técnicamente, como morfología de la *dispositio*, que a su vez ha de responder a una concepción determinada de ésta. El género del fragmento, el fragmento intencionalmente formado, sea lírico o ensayístico, valga de ejemplo extremo, ha de poseer como texto bien constituido una unidad, la cual responderá a los bien diseñados rasgos de lo fragmentario, la adecuada organicidad de éstos más allá de la simple apariencia de lo desprovisto de forma. La voluntad y la acción concreta de lo fragmentario son ejercicios de una realización formante que aspira a lo bien constituido en tanto que unidad fragmentaria, con la dimensión que fuere, análogamente a como Galdós actuara en los Episodios Nacionales o Balzac en la Comedia Humana. Así pues, puede hablarse de unidad de género y de unidad interior de los textos particulares, y desde luego referir la una a la otra.

No deben llamar a engaño, respecto de la idea de unidad, las meras convenciones genéricas *neutralizables*; es decir las apariencias de unidad o la relegación de éstas a un valor por completo subsidiario. Es el caso quizás paradigmático de la carta, o incluso la epístola en verso, es decir las posibilidades engañosas de ésta, la polivalencia de sus entidades textuales factibles más allá del sencillo marco de las fórmulas de apertura y cierre que convencionalmente exige. Todo ello, desde luego, en dependencia de los usos culturales y las épocas. Se ha dicho en alguna ocasión que en toda prosa se halla prefigurada una estructura lógica. Pues bien, sabemos perfectamente, sobre todo desde la reflexión de Adorno, que un breve Ensayo puede albergar, no ya muchísima más cantidad de pensamiento, lo cual es muy frecuente, que un amplio tratado académicamente formado, sino que la aparente diferencia entre uno y otro puede consistir puramente en la dotación de unas cuantas convenciones externas y en el fondo por completo irrelevantes. Esto al margen, por supuesto, de las grandes experimentaciones del pensamiento del siglo XX a la hora de querer superar la idea genérica de Sistema. Ahí se sitúa justamente el proyecto de la *Teoría Estética* de Adorno, proponiéndose de hecho un tratado extenso sin sistema; o el proyecto de *Lo Barroco* de Eugenio D'Ors, proponiéndose una realización breve, fragmentaria si se quiere pero dentro de una configuración

superior de organicidad que en realidad supera los límites de ese fragmentarismo, y consiste, aun con otro propósito que el de Adorno, en un intento de sistema sin tratado, problema éste que se replantea D´Ors con otro propósito en las dos obras extensas *El secreto de la filosofía* y *La Ciencia de la Cultura,* y a su vez por otra parte en los opuestos breves de la 'glosa' o lo que él llamaba 'pensar por ensayos'. En cualquiera de esas dos obras extensas, tan dispares pero a un tiempo tan habitadas por análoga problemática del pensamiento, podría efectuarse una reconstrucción conduciéndolas a sistema sin violentar su contenido conceptual de fondo. Ahí operaban ciertas razones muy específicas y problemáticas de la historia del pensamiento. Con ello tenía lugar una circunstancia genérica un tanto paralela, en contra de lo que a primera vista pudiera parecer, a la desempeñada por el poema en prosa.

Ahora bien, no cabe confundir la brevedad con lo fragmentario. El llamado breve periodístico, el proverbio, el soneto, el epigrama, el aforismo, el epitafio, la estela, la paradoja, el tanka, el llamado microrrelato, la greguería de Gómez de la Serna (de quien sin embargo la crítica ha reconocido en su prosa el valor formante o generatriz, como célula, de este género)[9], son realizaciones por completo ajenas al fragmentarismo; son unidades plenas y completas como cualesquiera otras extensas. Los géneros breves nada tienen que ver por sí con lo fragmentario, a no ser que pensemos abyectamente que por el hecho de que los fragmentos sean trozos (los fragmentos casuales lo son y los intencionados se constituyen en la apariencia de serlo) y los trozos más breves que el conjunto, o bien por ser breve el género del fragmento, lo breve haya de ser fragmentario. Ni lo breve es fragmentario ni lo mal formado o lo insuficiente o lo carente de unidad cabe ocultarse como fragmento por lírico que se pretenda (según la patología que desarrolló cierto Romanticismo). Como género breve, puesto que por principio lo es, pero en virtud de constituir una forma genérica neutralizable, el fragmento, aunque naciese como poesía lírica y como doctrina poética, en realidad puede adscribirse a cualquiera de los grandes segmentos de las gamas de géneros artísticos, ensayísticos e incluso

[9] La greguería, pese a su individualizada autoría, está penetrada de una amplia tradición más allá del refranero hispano y de la paremiología en general. Decía Cansinos-Asséns (1919, 249), acaso un tanto hiperbólicamente: "No constituye ciertamente un género literario nuevo, pues genealógicamente se incorpora a la progenie de aquellas composiciones breves –*Ráfagas, Al vuelo, Alfilerazos, Volanderas*– que reflejaban en los periódicos de antaño la inquietud del momento y que en superior esfera literaria halla hermanas en las doloras y humoradas de Campoamor. También guarda su parentesco con los trozos epigramáticos y con los leves cuadros de los impresionistas. Los *Diapsálmata* de Kierkegaard [...] son también en cierto modo greguerías. Y aun ciertos poemas humoristas de Tristán Klingsor".

científicos. Al igual que, a fin de cuentas, la carta o la epístola en verso, como es el caso del texto de la poética horaciana, peculiar y genial reunión de teoría y poesía.

2.2. Géneros proverbiales

La teoría clásica y más importante existente sobre la materia, curiosamente poco difundida y estudiada, es la de Erasmo de Rotterdam, los *Prolegomena* que en 1508 antepuso al nuevo volumen impreso en 1500 de la *Adagiorum Collectanea*. Han sido editados en español por Ramón Puig de la Bellacasa (2000 y 2008). Erasmo, que mantiene el concepto de 'dicho' para la generalidad de la gama, efectúa en catorce capítulos tanto el examen del aspecto taxonómico comparatista de la gama del género, del conglomerado proverbial, como la formulación conceptual de sus valores, empezando por la pregunta ontológica y definitoria, "Qué es un adagio":

> Un adagio, según la definición de Donato, es "un proverbio que se adapta a los temas y a las épocas". Sin embargo, Diomedes lo define de este modo: "Un adagio es la utilización de un proverbio popular, adaptado a los temas y a las épocas, que significa algo distinto de lo que en él se dice". Se suelen citar varias definiciones de autores griegos. Algunos lo formulan de este modo: "Un adagio es un dicho que sirve para dar sentido a la vida, que se matiza con cierta obscuridad, que contiene en sí mucha utilidad". Otros lo definen del siguiente modo: "Un adagio es un dicho que reviste de obscuridad una cosa manifiesta". Aunque no ignoro que entre los latinos y los griegos existen muchas otras definiciones del adagio, sin embargo, no he pensado que merezca la pena citarlas todas aquí; en parte porque, especialmente en esta obra, se intenta buscar en lo posible aquella brevedad que Horacio exigió del docente; en parte porque todos repiten la misma canción y van a parar a lo mismo; máxime que entre tantísimas definiciones no se encuentra una, que de tal manera abarque la esencia y la naturaleza del adagio, que en algo no se exceda o se quede corta.
>
> El que Donato y Diomedes, por no analizar otros autores, parezcan requerir que todo adagio tenga una envoltura, significa que lo consideran una especie de alegoría. Por tanto, cuando añaden "que se adapta a los temas y a las épocas" esperan que tenga algo de "gnómico", es decir de "sentencioso". Todas las definiciones procedentes de los griegos lo carac-

> terizan o por su carácter de sentencia útil en la educación para la vida o por su revestimiento metafórico, mientras algunas combinan un elemento con el otro. Encontrarás no obstante que entre escritores de autoridad absolutamente inatacable se citan como proverbios muchísimos dichos que no están revestidos de metáfora alguna; no son pocos a su vez los que no atañen a la educación para la vida y se apartan "diametralmente", como se suele decir, del formato de la sentencia. De entre muchos hemos extraído dos que nos servirán de ejemplo: "*Ne quid nimis*" ("nada en demasía"), que es uno que nadie deja de incluir entre los adagios, aunque no tenga envoltorio de ningún tipo, y "¿quién se equivocará de puerta?", citado por Aristóteles como adagio, aunque no me parece que contribuya a dar sentido a la vida. Por otra parte, no todo proverbio se reviste de alguna alegoría, como Fabio [Quintiliano] deja claro con estas palabras del libro quinto de sus "Instituciones": "colinda con éste una clase de adagio que es algo así como una fábula abreviada", indicando así claramente la existencia de otra clase de adagios que no se asemejan a la alegoría. Sin embargo, no negaré que en su mayor parte los adagios se maquillan con algún tipo de metáfora. Creo que además los mejores son aquellos que en la misma medida agradan por el colorismo de la transposición y son útiles por el valor de la idea.
>
> Pero una cosa es recomendar un adagio y presentar los más valiosos y otra muy distinta definirlos con propiedad. A mí me parece –con la venia de los gramáticos– que se puede dar una definición completa del adagio que, además, se adapta a nuestro plan actual de trabajo y que es la siguiente: "Un adagio es un dicho conocido que se distingue por cierta ingeniosa originalidad". De modo que el género viene dado por "un dicho", la diferencia está en "conocido" y "que destaca por cierta ingeniosa originalidad" hace las veces de propiedad. Dado que la perfecta definición consta de esas tres partes, los dialécticos se dan por satisfechos.

Según Erasmo es especialmente importante en la constitución del adagio el que sea conocido y usado, y por otra parte ingenioso, entendiendo por esto que responda a sabiduría y tenga antigüedad, pero no bastando que se halle en el lenguaje popular o que su expresión sea original. El mismo segundo capítulo hace clasificación de los mecanismos por los cuales el adagio alcanza la popularidad. El tercer capítulo se refiere a la originalidad, discriminando en ella la de contenido y la de forma, siendo muy relevante para ésta la metáfora y la alegoría, al igual que otros aspectos elocutivos de diversa índole así como

las formas de lo cómico. En cuarto lugar se refiere Erasmo a las diferencias entre el adagio y "otras formas que se le aproximan":

> Los proverbios tienen también ciertos parientes cercanos, como son los *gnomai*, que nosotros llamamos "sentencias", y los *ainoi*, que entre nosotros se llaman "apólogos", así como los *apotegmata*, que se puede traducir al latín como "dichos breves e ingeniosos". Por otro lado, están los *skommata* o "expresiones equívocas". En definitiva, algo que se presenta en forma de alegoría o de cualquier otra figura proverbial, como enmascarado. Aunque si uno sabe ajustarse así a la definición como al modelo y a la regla, no le ha de resultar difícil distinguir entre esos géneros y el de los adagios. Sin embargo, para satisfacer a los inexpertos, no lo haré más difícil y explicaré el tema "con una minerva más bien simple" de modo que quede claro el propósito que me guía en esta obra.
>
> En primer lugar, entre el aforismo y el adagio se da una relación que consiste o en estar unidos el uno al otro o, a la inversa, en tender a separarse el uno del otro, a semejanza de "blancura" y "hombre". Así como blancura no coincide con hombre, ni tampoco hombre equivale a blancura, aunque nada impida que en la constitución de un hombre entre también lo blanco, de este modo, tampoco es raro que un aforismo incluya a un adagio, aunque lo que hace el adagio no será sin más lo mismo que hace el aforismo, ni viceversa. Por ejemplo:
>
> "El avaro carece tanto de lo que tiene como de lo que no tiene".
>
> y
>
> "La envidia se ceba en los vivos, pero tras la muerte se calma".
>
> que no por ser aforismos son por ello adagios. Por otro lado, "Arribo a puerto" aunque es un adagio no por ello es un aforismo. De nuevo "No dar una espada a un niño" participa igualmente de la naturaleza del adagio y del aforismo e incluso de la alegoría. Pero no faltaron autores, principalmente griegos, que no se arredraron ante este tipo de tarea y compilaron *gnomologías*, es decir, "colecciones de aforismos"; de ellos el principal es Ionnes Stobaeus. Yo ciertamente preferiría encomiar su labor más que emularla.
>
> Pero, siguiendo con el resto, Aftonio, en el *Progymnasmata*, al *ainos* [apólogo] lo llama simplemente *mithos*, es decir, "fábula". A la que, según afirma, le corresponden en función de sus creadores sobrenombres como los de *sibarita, cilicia, cipria, esóñica*. Quintiliano afirma que los griegos al *ainos* lo llaman *logos mythikos*, *ficción esópica*, y algunos latinos "apolo-

> gación", nombre que no ha sido "suficientemente consagrado por el uso". No niega que el *ainos* sea próximo al adagio, aunque establece la diferencia en que el *ainos* es el apólogo completo y el adagio es más breve, algo así como una fábula reducida. El ejemplo que cita es: "No es carga para nosotros, ¿acaso el buey lleva albardas?". De modo parecido lo emplea Hesíodo:
> "¿Recordaré a los príncipes un 'ainos' que ya conocen?
> Así le habló el gavilán al canoro ruiseñor".
> Arquíloco y Calímaco lo usan de la misma manera, aunque Teócrito en las *Cyniscae* parece emplear *ainos* con el sentido de adagio:
> Nos han contado un cierto 'ainos': el toro se marchó al bosque.
> Por otra parte, los apotegmas, se apartan de los adagios en la misma medida que los aforismos. De tal modo que el dicho *quien no es dueño de sí mismo quiere adueñarse de Samos* es al mismo tiempo adagio y apotegma; en cambio en la observación que le hace Simónides a uno que callaba en un banquete: "si eres un tonto, actúas como un sabio, mas si eres sabio, te portas como tonto"; o en el dicho "conviene que la mujer del César esté no sólo libre de culpa sino incluso de la sospecha de culpa", hay ciertamente un apotegma pero no hay un adagio también. Asimismo, "sueles sentarte en dos sillas" es a la vez un proverbio y un insulto. No así "Mi madre nunca, mi padre a veces". De forma parecida, aquella frase de Turonio "están en los molinos" es una *burla* pero no un adagio. No obstante dentro de este género hay algunas expresiones formuladas de tal modo que pueden clasificarse fácilmente como adagio, como por ejemplo "mi amistad termina en el altar", pues aquí se reúnen la brevedad, la sentencia y la metáfora.

Para Erasmo el valor del proverbio, comparable al diamante, se funda en su prestigio, recordando que Diógenes Laercio atestigua que Aristóteles dedicó un volumen a este género, y que Sinesio atribuía al Estagirita la idea de que los proverbios eran fragmentos de una ancestral sabiduría desaparecida gracias a la brevedad y concisión, a la ingeniosidad y el humor. Pero además su conocimiento resulta ser de extraordinaria utilidad, ya para la persuasión, el embellecimiento del estilo o la comprensión de los clásicos. Puig de la Bellacasa (2008, 25-26) describe el estilo de Erasmo como latín de periodo variable, a veces acentuando la subordinación, pero muy sopesado, innovador y ágil aunque atento a las peculiaridades de la lengua erudita y poética.

Es perfectamente factible, aunque no ha sido realizada, la catalogación general de los géneros breves. En realidad no se ha hecho siquiera la de los

líricos, si bien existen numerosos estudios parciales y algunas clasificaciones, en las cuales sin embargo suele limitarse el inventario a la docena histórica de subgéneros líricos, desde la elegía hasta el soneto, desde la canción hasta el epigrama, desde el himno a la égloga… Ahora bien, es preciso insistir en la necesidad de reformular un concepto de Literatura en cuanto órgano de géneros superador de la restricción de la tríada artística mediante un segmento de géneros ensayísticos, en un *continuum* que conduce hasta un segmento científico, éste penetrado por los lenguajes artificiales y en consecuencia ajeno o límite de la Literatura. De este modo la literatura resultaría, según vengo sosteniendo, de la suma global y dialéctica de géneros poéticos o artísticos y ensayísticos, segmentación en la que nada queda fuera.

Se infiere que lo lírico o la poesía, lo sentencioso o lo sapiencial no son referibles restringidamente a las construcciones literarias que se atienen a los rasgos que consideramos específicos de los géneros poéticos y proverbiales. Es decir, brevedad e intensidad son determinables como aspectos, externo e interno, de la esencialidad lírica o proverbial, pero ésta puede presentarse frecuentemente, como así ocurre, en los géneros extensos, sólo que inserta o reducida a parte. La reflexión sobre los géneros poéticos y proverbiales debe remitir al conjunto de los medios verbales tradicionalmente considerados, desde la tropología a la tópica, desde las modalidades del discurso a las concreciones elocutivas, así como a conceptos suficientes de textualidad, oralidad o temporalidad… Sin embargo, a mi modo de ver, lo poético y lo sentencioso o lapidario, recurriendo a una concepción neoplatónica, es una cuestión de *vivacidad*, y, a diferencia de lo que pensaba Croce, ofrece una importante posibilidad de distinción de grado. Se trataría, por así decir, de una sustancia producida en intenso proceso, es decir la lengua en sentido intensamente vivo[10]. Considerada en su concreción verbal, quizás la artística y la sapiencial por antonomasia, en virtud de la integridad o carácter completo de su naturaleza relativa al hombre, la poesía por principio breve y la aforística configuran una clase y grado de lengua en la cual la intensidad y el esencialismo del proceso de la síntesis de los modos de la razón y los modos del sentimiento se inclina de cierta manera hacia unos u otros o hacia ambos equiparadamente. Es sabido por experiencia común que la poesía y lo sapiencial es reconocible en la experiencia de distintas formas de discurso. El lector constata con frecuencia una gran cualidad poética o aforística, por ejemplo, en un pasaje de novela, o un trozo de Ensayo, lo cual hace patente la separación de esa sustancia poéti-

[10] Sigo en esto mi artículo "Posibilidad de la poesía" (1998).

ca o proverbial de los límites de género, y de algún modo crea una instancia de unificación más allá de la manifestación de lo breve y lo extenso. Pero la poesía y lo sentencioso o sapiencial, entendidos en su sentido esencialista, pertenecen bien a los géneros breves, a algunos tipos de éstos, bien a trozos o pasajes de géneros extensos. El esencialismo no es extenso por principio. Su acopio para amplias dimensiones no puede ser sino yuxtapositivo, compilativo, fugaz o alterno. La cuestión de la poesía se ciñe, si esto explicativamente pudiera aislarse así, a la relación de sus factores simultáneos de destrucción y construcción: los modos convencionalizadores del lenguaje que son convencionalización y topificación.

En el principio de la brevedad, y así lo queremos establecer, se hallan la intensidad y el esencialismo, aspectos indisociables, y por tanto constantes de los géneros breves tomados como valor positivo, sean de carácter lírico, narrativo, dramático o de cualquier modalidad ensayística posible, o todo ello a un tiempo. Cada uno de esos tipos, o mejor aún cada uno de los casos particulares, definirá grados de adecuación entre sus caracteres inherentes y las posibilidades de la intensidad y el esencialismo. Los géneros extensos, de larga duración de escritura y de lectura, serán positivamente tales en tanto que mantengan su capacidad relativa de esencialidad e intensidad, la propia del largo curso, la analogización del tiempo, del sentido del tiempo común de la vida y el pensar en su transposición de discurso, es decir historia y novela largas, o reflexión y sistema largos. Es la acción del decurso del tiempo de la vida, a diferencia de la elocución breve, que aspira a penetrar como rayo el espíritu y los cielos. En todos estos sentidos, la distinción empírica de dimensión breve/extenso y sus consecuencias estéticas y epistemológicas cruza y supera la entidad taxonómica de las clasificaciones formales tradicionales.

La portentosa tendencia ensayística formada secularmente por el conjunto de los 'géneros proverbiales', es a veces denominada 'géneros paremiológicos' o paremiográficos en un intento de solucionar la deficiencia aplicativa del término anterior, que remitiría al estudio teórico y no a los géneros, a los textos propiamente dichos, pero el intento crea un problema mayor de raíz por cuanto se trata en importante medida de géneros de tradición oral o popular y por ello sólo con posterioridad vertidos en forma escrita[11]. Los géneros

11 Las deficiencias terminológicas acontecidas con 'paremiología' / 'paremiografía' conviene recordar (y curiosamente por tratarse en nuestro caso de una lengua como la española comúnmente bien formada en los ámbitos de la ciencia humanística a diferencia de la inglesa), que no son algo insólito sino casual y desgraciadamente análogo al par 'historiología' / 'historiografía', así como 'traductología' / 'traductografía'.

proverbiales, que se encuentran en la base imprescindible y germinal de toda Literatura, son los géneros esencial y característicamente breves por principio y cuya brevedad sólo es parangonable a la propia de cierto tipo de poesía.

Los géneros proverbiales conforman una gama amplia de subgéneros y modalidades cuyas denominaciones con frecuencia se superponen, al menos parcialmente, si bien en algunos casos poseen cierto rasgo significativo característico y relevante. Esto último es sobre todo el caso de la anonimia del refrán, la autoría culta del aforismo y la pluralidad sapiencial del proverbio. La amplitud de la gama terminológica de superposiciones es ya consecuencia de un frecuente concepto equívoco en los usos actuales e históricos del hablante a la hora de identificar estos tipos de género breve, y también sencillamente como consecuencia de la polisemia cultural e histórica. Nótese cómo entre las colecciones de aforismos podrá encontrarse desde textos compuestos por una corta frase hasta textos de una o dos páginas. Las principales denominaciones proverbiales, proverbio, refrán, aforismo, adagio, sentencia, máxima, apotegma, paradoja…, convergen en englobar todo un universo de producciones de origen tanto propiamente popular como propia o incluso derivadamente culto. A esto último respondería la fórmula de pares refrán / aforismo y dicho / apotegma, aun cuando estos pares pudieran discernirse de manera permanente, cosa que es competencia de la Historiografía literaria.

Los géneros proverbiales poseen a mi juicio, más allá del radical rasgo de suma brevedad, una especial posición y valor entre la serie general de los ensayísticos, por tres razones:

a) Constituyen la forma más antigua de convencionalización de género ensayístico, la cual alberga de modo permanente e inequívoco un encapsulamiento ideológico expresado mediante fórmula retórica premeditada, que además encierra un juicio relativo a los dos elementos que usualmente despliega. Esta forma es germinal y condiciona toda literatura pues determina una clave de su génesis.
b) Constituyen la forma no sólo más antigua y con valor de juicio sino de ejecución culturalmente originaria, de potente establecimiento intercultural determinado por múltiples equivalencias entre diferentes lenguas, y vinculada a los libros sapienciales pero también a la tradición oral popular que a su vez posee paralelización secularizada y culta en tanto que aforismo, es decir, adagio, sentencia o apotegma, por seguir las denominaciones frecuentes del saber humanístico europeo.

c) Constituyen la forma no sólo más antigua y de una expresividad a la cual subyace el sentido de juicio, y siendo además constatable mediante multiplicadas equivalencias interculturales, sino que precisamente por ello su expresión y criterio disemina o despliega en el mundo el principio ensayístico esencialista cuya interculturalidad, por demás, atañe no sólo a las culturas y lenguas occidentales y del oriente medio sino también a Asia y sus grandes familias de lenguas.

Únicamente una muy inadecuada fragmentación del conocimiento y del objeto literario permite explicar que los géneros proverbiales no desempeñen una posición central en el estudio de la literatura. La tendencia y función ensayística de los géneros proverbiales es primordial y permite discriminar la ya originaria extensión e intensidad de un principio literario ensayístico secularmente subyacente en las más diversas culturas, así como comprobar en su mayor y arraigado despliegue un género o serie de géneros cuya tendencia alcanza y toca los dos momentos, inicial y final o actual, más difíciles de toda consideración de la Historia. Sobre esta extensísima base pluricultural y plurilingüística y por ello privilegiada, a la cual naturalmente cabe y conviene allegar diferentes delineaciones representadas por otras series de géneros ensayísticos, es determinable con especial nitidez la lenta cristalización del Ensayo propiamente dicho como género moderno.

El estudio de los géneros proverbiales a partir de una base limitadamente fraseológica o incluso de una lingüística sentencial u oracional formalista que estuvo de moda en tiempos del neoformalismo de la segunda mitad del siglo XX, si bien es de reconocer que contribuyó notablemente a la ordenación actual de materiales y al examen de diversos aspectos, igualmente se hace necesario entender que provocó una grave desfocalización del objeto de estudio, de su dimensión categorial, por así decir de manera breve. Esto es, los textos que llamamos proverbiales sólo adquieren su pleno sentido a partir de la consideración de los mismos como géneros ensayísticos; o sencillamente, clases de textos literarios, o altamente elaborados, en fin géneros literarios. La otra opción sería equiparable a pretender que el estudio de una novela, un ensayo o un poema en prosa ha de tomar como punto de partida su análisis fraseológico. Lo cual no quita la disculpa, reconocible en justicia, de que la coincidencia entre la materialidad lingüística de los textos proverbiales frecuentemente realizada dentro de los límites de una oración gramatical y el objeto de estudio de una lingüística oracional pudiese inducir a identificaciones indebidas.

Además sucede, aparte de lo referido, que son constatables diversas denominaciones destinadas a la designación de estas clases de textos o géneros literarios, denominaciones que característicamente adolecen de multiplicidad ambigua, lo cual es reconocido por los especialistas paremiológicos y fraseológicos, que con buen criterio suelen situar este problema en primer plano puesto que suscita una dificultad primera tanto para el estudioso como para el saber común y los usos del lenguaje. Pero quizás esta primacía determinativa es precisamente aquella que induce a la frecuente omisión de otro orden posible de categorización. Es probable que haya contribuido a tal estado de cosas la situación transversal, interdisciplinar de los estudios paremiológicos y su alejamiento de los declinantes o desactualizados campos de la folclorística, las tradiciones populares y la gran filología comparada del siglo XIX. El hecho es que los estudios paremiológicos no han vislumbrado la necesaria y por ello ineludible dimensión superior, aun por el mero hecho de preexistir, de la problemática que emerge mediante el sistema de géneros literarios, y aun durante la segunda mitad del siglo XX, cuando ha tenido lugar una reactivación o 'renovación' de los estudios de dicho campo paremiológico (siendo sintomático que incluso algunos llegaran a creer nada menos que se trataba de una ciencia autónoma).

Ahora bien, lo dicho no exime de afrontar los deberes relativos a terminología, que también lo son conceptuales. Sencilla y fundamentalmente, la cuestión terminológica se acentúa cuando al comparar se comprueba que incluso entre lenguas muy próximas y de una misma familia como el español y el italiano no hay apenas correspondencia terminológica en lo que atañe al principal término, según se advierte de inmediato por la ausencia de la palabra 'refrán' y el dominio de 'proverbio' en la lengua toscana. Pero el fenómeno de no coincidencia, para empezar y sobre todo entre el término 'refrán', que representa al cuantioso refranero español e hispánico, y el lexema de término en las restantes grandes lenguas europeas, ya induce a pensar en la necesidad de consensuar un término generalizable y también ya compartido, el cual por uso, raigambre cultural y base de lengua latina ('pro' – 'verbum') pienso que debe ser 'proverbio', toda vez que el recurso bíblico común europeo que proporciona 'sapiencial' no resiste ni la primera prueba lógica puesto que el 'proverbio' configura algún libro de los bíblicos sapienciales pero no todos los libros sapienciales bíblicos se configuran mediante proverbios. A lo cual se añade la problemática distinta que compete a la relación 'sapiencial' – 'sabiduría' y se inmiscuye en consideraciones filosóficas y de cultura muy generales, especialmente en la relación Asia / Occidente.

La ausencia de un adecuado concepto de género literario, la no acabada categorización de las clases de textos proverbiales y su correspondiente localización dentro del sistema de géneros es aquello que ha impedido el centramiento y estudio adecuado de toda la serie justamente en tanto que género literario, toda vez que la brevedad textual facilita el acarreo de materiales, pertenecientes por demás a una larga historia. El despliegue terminológico fundamental de las formas proverbiales se corresponde evidentemente con su designación en tanto que serie de géneros o subgéneros y es preciso reconocer que esto, como veníamos a decir, no ha sido debidamente asumido por la ciencia literaria en general y, en particular, por la Literatura comparada, habiendo quedado transferida toda la problemática más sustancial del caso al terreno de los estudios lingüísticos de campo fraseológico. No obstante, han realizado una importante labor los estudiosos y, por ejemplo, Julia Sevilla y Carlos Crida, trabajando sobre material español, ciertamente muy rico, han llegado a reducir la extensa y ambigua gama a seis categorías: proverbios, aforismos, refranes, frases proverbiales, locuciones proverbiales y dialogismos, los cuales a su vez podrían subdividirse mediante aplicación de los diferentes criterios posibles (temático, formal, pragmático, genético)[12]. Las dos primeras categorizaciones, ‘proverbios’ y ‘aforismos’ serían aquellas de preferente origen culto, mientras junto al refrán, las frases, locuciones y dialogismos cubrirían el ámbito popular. Los citados autores definen estrictamente el refrán como “paremia de origen anónimo y uso popular, que está basada en la experiencia y que presenta generalmente una estructura bimembre, con elementos mnemotécnicos y potencialmente jocosos”, si bien cabría matizar ciertos aspectos, pues el uso popular a veces tiende a dejar de serlo, mientras que los elementos mnemotécnicos pueden ser con frecuencia estrictas figuras verbales y más declarativas o causales y conceptuosas o incluso meramente lúdicas que de propensión jocosa. Pero matices aparte, la cuestión importante de advertir ahora consiste en que los estudios de este campo han de situarse para el siglo XXI en su plena relación intercultural comparatística y universalista propia de tiempos de globalización. Es decir, los géneros proverbiales exigen, en vir-

[12] Puede verse esta formulación ya desarrollada en Julia Sevilla Muñoz y Carlos Crida Álvarez, “Las paremias y su clasificación” (2013), pp. 105-114; asimismo reconsiderada en Id., “La problemática terminológica en los estudios paremilógicos” (2015), pp. 67-77. Es de notar la mucha mayor producción de estudios y repertorios o catalogaciones paremiográficas, con frecuencia guiadas por aspectos de localización o por aspectos de ordenación temática, que no “paremiológicos”.

tud de su relación cultural ya *de facto* o también *por analogía* generalizada, el estudio comparado con Asia[13].

Por otra parte, es de tener en cuenta para los géneros proverbiales el concepto de "hablar lapidario" elaborado por Herón Pérez (1996), que ha estudiado materiales mexicanos. La "expresión de lo lapidario" constituiría más que un hablar sentencioso, estableciendo un "estilo lapidario" arraigado en el estilo epigráfico latino, para lo cual es preciso discriminar entre 'formas gnómicas' y capacidades expresivas, siendo en cualquier caso el 'refrán' la forma paradigmática y privilegiada del habla cotidiana y el dialogo. Las formas gnómicas y lapidarias, caracterizadas por la brevedad, el laconismo y la máxima concisión, no son exclusivas del refrán. Las capacidades expresivas, aquí relativas a lo gnómico pero también a lo nemotécnico poseen el recurso del entimema y por tanto pueden penetrar plenamente en la función argumentativa, como los *gnomai* aristotélicos.

Cabe argüir que la fórmula matriz del refrán puede ser técnicamente reducida a una definición como ésta que propongo: conclusión ejercida sobre un saber experimentado y fundado en una reducción dualista, siendo que tal enunciado no admite *amplificatio* ni de su estructura básica ni por derivación o mediante comentario. Ahora bien, obsérvese que esta definición ya no sería estrictamente aplicable al género aforístico, o aún menos a la paradoja, por ejemplo. Es decir, la ideación de autoría tradicional acumulada no permite el abandono del esquema composicional básico, a diferencia de la autoría culta del autor individual. En el género de tradición popular la opción de la variable iría en detrimento de la efectividad discursiva y semántica y su finalismo y funcionalidad. Esto permite pues establecer las diferencias entre refrán y aforismo. En una ocasión propuse, aun con con cierta ironía, la demostración implícita de lo referido mediante la redacción de un aforismo, además de contenido metateórico, en dos versiones, sencilla y desarrollada, bajo los títulos de "aforística axiomática" y "aforística brillante"[14]. De ello se sigue que en general y fundamentalmente el refrán admite en mucho menor grado la configuración artística.

[13] En lo que se refiere a la rica producción tradicional española, existen amplios repertorios, especialmente los realizados por L. Martínez Kléiser (1953), J. Cantera Ortíz de Urbina (2012) o José Luis González (2012).

[14] *Idea de la Literatura y Teoría de los Géneros Literarios,* p. 273.

AFORÍSTICA I (Axiomática)

> El aforismo, hijo culto del refrán, es ecuánime, brinda una clave, ya aducida o semiargumentada, axiomática, aspecto cuya sentencia, gaveta en mercadillo, se desliza esquinada o melancólica.

AFORÍSTICA II (Brillante)

> El aforismo, padre de toda paremiología literaria, hermano de la paradoja al tiempo que hijo culto del refrán originario, es ecuánime, actúa como reactivo u orgonita y brinda una clave, ya aducida o semiargumentada, ya axiomática o brillante, como rayo, entreverada o no de personas o cosas, del mundo y el saber, aspecto cuya sentencia, gaveta de oro en mercadillo, se ofrece lábil, esquinada o melancólica. Tal es su concepto y textura.

En fin, es preciso constatar, de una parte, la ingente riqueza proverbial de diversas literaturas y, en particular, las asiáticas, que ofrecen un campo excepcional para la comparatística, que según ya hemos indicado está en gran medida por desarrollar; de otra, señalar la contribución crítica italiana en este campo genológico proverbial como la más considerable europea[15].

2.3. El fragmento

El aspecto de la fragmentariedad o fragmentarismo ha sido persistentemente relacionado con el Ensayo, en mucha menor medida con los Géneros Ensayísticos. Esa vinculación al Ensayo es resultado de tres tipos de consideración. La primera, de funcionalidad general, es en el fondo más bien relativa al sentido de libertad, a que el ensayista dispone de la posibilidad permanente, inarticulada por así decir, del cambio de rumbo, o a que el ensayista no sólo inicia sino que también puede acabar cuando le parece, sin requerimientos de conclusión o de desenlace, sin rendir cuentas, ni ante la Poética ni ante el lector. Esto, que en otros términos ya fue advertido por Lukács y Adorno, quiere decir que el ensayista dispone de una libertad de acción escritural de comienzo, en lo cual se encuentra en situación análoga a aquella que propor-

15 Me refiero sobre todo (por orden cronológico decreciente), a estudios como los de Luisa A. Messina Fajardo, Luca Serianni, Paola Guazzotti y Mª Federica Oddera, Carlo Lapucci, Valter Boggione y Lorenzo Massobrio, Temistocle Franceschi, Ottavio Lurati, Manlio Cortelazzo, Alfonso Sella.

ciona cualquier otra modelización de género, pero además disfruta de una libertad de curso y de cierre sin parangón o apenas parangonable si no es con el fragmento o con cierta poesía lírica… La segunda consideración es relativa al recurso de la *enumeratio*, es decir la enumeración por sí o bien el discurso compuesto por sucesión de cláusulas breves o por acumulación de aforismos o meras frases provistas de cierta autonomía por encima de lo usual. La tercera consideración es relativa a un sentido, más que de impresionismo, de evanescencia, lo cual presupone cierta laxitud, mental o textual, o una actuación literaria fundada en propuestas huidizas o proclives a un desenvolvimiento con "la mano izquierda". Actualmente esto se puede hacer también extensivo a la pragmática instrumental característica de los usos de la informática digital.

La radical brevedad, aparte su relativa orientación e inserción en un cuerpo mayor, sólo es patrimonio de los géneros de la poesía lírica y los géneros proverbiales, respecto de los cuales no cabe ya el sentido de fragmentariedad a no ser por especial o por muy extraña circunstancia o accidente.

Existen dos clases de 'fragmento', el casual o fortuito y el intencional o resultado de la voluntad literaria del autor. A excepción, claro es, del tipo 'casual', el 'fragmento' es género moderno de invención romántica, como el poema en prosa. Su "unidad" textual, que se quiere transgresora por principio, surge a modo de trozo de discurso ensayístico, es decir de pensamiento filosófico o poético, promovido por Friedrich Schlegel, y encontrará sus grandes maestros, asimismo románticos, en Novalis y Hölderlin. Pero el fragmento pronto se extenderá a su vez como modalidad poética propiamente lírica, o bien prosística relacionada con los discursos memorialísticos, el cuento poético y entidades similares. Porque el sentido genérico del fragmento es, evidentemente, mera transposición de un concepto con base empírica, el cual lo universaliza haciéndolo susceptible de referirse a cualquier cosa, esto es a cualquier tipo de texto, sobre el que aplica una noción de ausencia de parte o de partes. En tal sentido operativo universalista por encima de su concreción estética romántica, el fragmento es generalizable como fenomenología de toda época de la escritura, de todas las épocas de cultura elaborada y de todos aquellos que han optado, ya con gran ímpetu o con escasa convicción, ya con excelencia técnica o con el simple pasar de la fruslería, por lo inconcluso. Naturalmente, el estudio del fragmento concebido como género ha de discriminar una preconcepción textualmente determinable o no; o sea la intencionalidad del autor y, además, el modo en que esto se hace patente. En cualquier caso, hay fragmentos casuales y fragmentos concebidos, siendo estos últimos

los que aquí nos interesan, pues entre ellos se encuentran los pertenecientes al dominio literario especializado a partir del propósito y el ejemplo del más joven de los hermanos Schlegel. Diferente asunto, ahora irrelevante, consiste en que los fragmentos tanto casuales como concebidos puedan ser adoptados en uno u otro sentido por autores y/o por lectores. Ahora bien, Friedrich Schlegel promueve un fragmento sin duda regido sustancialmente por el empeño de brevedad, y este empeño será fundamento, pero no el todo de sus posibilidades de expresión romántica…[16]

El fragmento no pertenece a la aforística ni a la epigramática ni al género proverbial ni a la paremiografía, aunque algo tenga que ver con toda esa gama de posibilidades. El fragmento como género de voluntad y no de casual circunstancia, nace del mismo núcleo del ser romántico, de su capacidad ensayística de gravitar sobre sí mismo, de la autoconciencia idealista instalada en la ironía, incluso la autoconciencia de Hegel que llega a rechazar la crítica schlegeliana, la ironía y el "alma bella" que deviene "hastío". Si bien se mira, el fragmento morfológicamente constituye la operación más inmediata y radical tanto de la integración de contrarios o intromisión de opuestos (aquí vuelta paroxísticamente sobre sí misma) generalizada desde la primera generación romántica, como de la ruptura del modelo clasicista de género tanto conceptual al igual que empírico. Todo esto es decisivo y tiene lugar

[16] Ha sabido situar adecuadamente Hans Juretschke (ed. 1983) el género del fragmento schlegeliano en su contexto histórico, si bien no advierte las posibilidades y las caracterizaciones románticas muy relevantes de su subsiguiente proyección: "En la historia literaria de Europa hay una tradición, tal vez no muy consciente, pero indiscutible, que cultiva el pensamiento breve en prosa. Este género, que con cierta preferencia se suele llamar fragmento, corresponde al epigrama, la corta reflexión en verso. Como éste, empalma evidentemente con modelos de la literatura clásica, entre los cuales destacan las consideraciones del Emperador Marco Aurelio, que adoptaron esta forma densa y sencilla. En la época postrenacentista, la relación de este género remonta a Gracián, Pascal y Vauvenargues. Durante el siglo XVIII continúa con Lichtenberg, Herder y Chamfort. Friedrich Schlegel está inserto en esta tradición en la que se insertan más adelante Nietzsche y Eugenio d'Ors. El nombre para este género varió con frecuencia, llamándose alguna vez pensamiento, máxima o aforismo, y en otras ocasiones, idea o glosa. Friedrich Schlegel optaría por el término fragmento bajo el impulso de Herder, aunque su modelo más ejemplar a imitar lo constituyera Chamfort, al igual que Herder contemporáneo suyo, ya que utilizó para sus fragmentos alguna vez la palabra 'chamfortiada'. Schlegel sabía de esta tradición, si bien al comienzo de una manera bastante incompleta, ignorando, al parecer, a Gracián. Nos consta, empero, su conocimiento básico de la materia por un fragmento que es el siguiente: "Fragmentos son estudios y, a la vez, datos para el arte de escribir. Sólo los alemanes y franceses poseen fragmentos, Lessing y Chamfort. Entre los Antiguos los filólogos y las *bona dicta* de los romanos, las *gnomai* de los poetas. Los 'fragmentaristas' se complacen en frases irracionales. Hermandad espiritual con los contemporáneos modernos. Las características son el brazo de los modernos. Obra sistema" (p. 123).

en el marco teórico y artístico de una revolución radicalizadora de la libertad kantiana. En otra ocasión, al estudiar los géneros románticos, he escrito que en el fragmento: …la clave constitutiva responde a propósitos de desprendimiento, reducción y elevación a categoría formal de aquello que se presenta como inacabado o imperfecto. En última instancia no es más que el reflejo de la inconstancia y la fugacidad anímica románticas convencionalizadas en género artístico: una analogía tanto entre estado de espíritu y expresión formal como, metafóricamente podríamos decir, entre piedra preciosa o perla despojada de valvas e intensidad esencial. El fragmento aparece de manera indistinta en verso (se encontrarán con ese título uno excelente en Espronceda y otro en Gil), y en prosa (algunos de sobriedad encomiable pueden leerse en Somoza), muchas de las veces introducidos o finalizados por puntos suspensivos. En tanto supuesta entidad genérica, el fragmento supone una fortísima violentación de la integridad canónica clásica sobre la base de la indeterminación que consagra lo informe e inconcluso. Fue criticado en su época por los antirrománticos, quienes señalaban la frecuente utilización del mismo como pretexto de construcción fácil o, dicho de otra manera, de aprovechamiento indiscriminado de textos inviables a los cuales la colocación de unos puntos suspensivos daba por resueltos. Sin embargo, el hecho es que el fragmento, desde que fuera preconizado por Friedrich Schlegel, convirtióse en modalidad de incontrovertible especificidad romántica y sirvió de marco no pocas veces para la más alta expresión lírica y filosófico-poética[17].

[17] La larga cita es de mi libro de 1987 *La poesía del siglo XIX (Romanticismo y Realismo),* p. 158. En España, Mesonero Romanos, en su artículo satírico "El Romanticismo y los románticos", cuenta cómo un sobrino suyo comienza a transfigurarse en un romántico y, para ello, entre otras cosas abandona la lectura de los clásicos que él le recomendara para aplicarse a las nuevas fantasías literarias, y: "Fuertemente pertrechado con toda esta diabólica erudición, se creyó ya en estado de dejar correr su pluma, y rasguñó unas cuantas docenas de *fragmentos* en prosa poética, y concluyó algunos *cuentos* en verso prosáico; y todos empezaban con puntos suspensivos, y concluían en ¡Maldición!; y unos y otros estaban atestados de *figuras de capuz*, y de *siniestros bultos*, y de *hombres gigantes*, y de *sonrisa infernal*, y de *almenas altísimas*, y de *profundos fosos*, y de *buitres carnívoros* [...[Generalmente todas estas composiciones *fugitivas* solían llevar sus títulos tan incomprensibles y vagos como ellas mismas: v.g. ¡¡¡Qué será!!!-¡¡¡No.....!!!-¡Más allá....!- Puede ser.-¿Cuándo?-¡Acaso!...-¡Oremus! /-/ Esto en cuanto á la forma de sus composiciones; en cuanto al fondo de sus pensamientos no sé qué decir, sino que unas veces me parecía mi sobrino un gran poeta, y otras un loco de atar; en algunas ocasiones me estremecía al oírle cantar el suicidio ó discurrir dudosamente sobre la inmortalidad del alma; y otras teníale por un santo, pintando la celestial sonrisa de los ángeles, ó haciendo tiernos apóstrofes á la Madre de Dios. Yo no sé a punto fijo qué pensaba él sobre esto, pero creo que lo más seguro es que no pensaba nada, ni él mismo entendia lo que queria decir". *Vid.* Ramón de Mesonero Romanos (ed. 1845, p. 130).

La idea de poesía romántica vertida en el célebre fragmento schlegeliano que comienza por definirla como "universal progresiva", puede ser interpretada en cierto modo como incitación al fragmentarismo. En efecto, formulaciones que subrayan absolutamente cómo la esencia de la poesía consiste en un continuo formarse, en no llegar a existir nunca totalmente, en ser el lugar de la libertad y la infinitud no sujetas a norma alguna resultan ser de una considerable adecuación con dicho sentido interpretativo. Este concepto de la naturaleza de la poesía empezaba por enunciar la unificación de todos los géneros y el contacto de la poesía con la filosofía y la retórica (Schlegel, ed. 1983, pp. 130-131).

Por otra parte, incluso se debe tener presente que en el caso por muchas razones extremado de Novalis (ed. 1976), el fragmento posee un principio de integración heteróclita pero, de alguna manera subyacente, también orgánica, y explícitamente aspira a "sistema" (como en Schlegel), a suma de lo real y lo ideal, a formante de la "enciclopedística" (p. 9). Lo referido puede ayudar a configurar una imagen muy aproximada de las posibilidades al tiempo que de la virtual ilimitación del fragmentarismo. Además, cabe argüir la existencia de un fundamento filosófico decisivo para todo ello en la doble categorización kantiana del objeto estético como bello y sublime, esto es en tanto que "forma" y en tanto que "informe", siendo este último el arte característico del genio, que es original, y del futuro.

A diferencia del género del poema en prosa, que mediante la integración de los formantes de prosa y verso hace extraordinariamente factible la convivencia de la pluralidad de los tipos de discurso incluso concebidos como de constitución genérica propiamente dicha (ensayo, relato, poema lírico), el fragmento se erige como una integración que si bien sucumbe al principio rector de lo esencial derivado en desintegración, sin embargo accede a representar una pluralidad externa (aunque recae sobre sí), traslaticia: todos los géneros pueden acceder a la categoría de fragmento. El fragmento, por ello, adelgaza la unidad esencial al tiempo que morfológicamente la rompe en lo relativo a los géneros restantes, a los cuales realoja, pero mediante intervención selectiva y exteriorizada en los órdenes textuales de principio y final suspensivos, acaso atentatorios y desde luego sujetos a brevedad. Así se hace intercambiable, lo cual podría entenderse en un aspecto de trivialidad, mas también universalizador, esencialista y supragenérico. De ahí su debilidad en tanto que entidad de género.

El fragmento ha enfrentado y, en ocasiones, ha protagonizado algunos otros notables episodios de la cultura europea, y esto ha de ser entendido

como un proceso o evolución de lo mismo. La controversia más o menos explícita entre los aproximadamente pares fragmento/ensayo y tratado/sistema es una cuestión del Romanticismo de nuevo heredada y puesta en crisis por la Escuela de Frankfurt, perviviendo en ésta hasta la época de Neovanguardia con Theodor Adorno. Por cuanto la Vanguardia histórica artística en su extremo sobrepasaba la destrucción de géneros por descomposición y entremezclamiento de distintos lenguajes y distintas artes, sobre todo en el *collage* y en la poesía plástica futurista, el fragmento cede ahí su destino. Con todo, la idea y la forma de fragmento penetra intensamente en las disposiciones textuales y de género de Gómez de la Serna. El fragmento filosófico formalmente no radical es transmitido especialmente por Schopenhauer, gran admirador de Gracián, y por Nietzsche y accede a grandes lugares del pensamiento europeo desde las primeras décadas del siglo XX; alcanza a inmiscuirse en la problematización del pensamiento de Franz Rosenzweig o en la raigambre barroca de Eugenio D'Ors, y se instituye parte actuante de la problematización sostenida por Walter Benjamin y Theodor Adorno como problemática vanguardizada en el texto filosófico, como intento ensayístico de superación del género del tratado en el autor de *Iluminaciones*, de superación del sistema y del centro en el autor de la *Teoría Estética*[18]. Ahora la cuestión no es la entidad de género del fragmento en sí, sino (como de hecho aunque en otro sentido ya se había planteado la primera generación romántica) el fragmentarismo en consecuencia de una concepción del pensar…

[18] Un análisis de todo ello realicé en (1997, pp. 169-180).

3. Los géneros retóricos, epistolares y programáticos

1. Tanto los géneros retóricos de definición aristotélica, en este caso según es manifiesto, como los epistolares y en tercer lugar los programáticos, de progresiva definición moderna, poseen un evidente y distintivo anclaje retórico pero diverso: en el inicial gran caso, fáctico y epistemológico, pertenece al primer paso de la disciplina Retórica; en el segundo, fáctico y disciplinar de cierta autonomía; en el último, el dominio de un finalismo consustancial al origen retórico pero que se multiplica o especializa desde los asuntos generales hasta los académicos y políticos sobre todo. Preferiremos el plural 'epistolares', frente al usual singular, en razón de la dualidad creada por la 'carta' comunicativa y, de otro lado, la 'epístola' de ejecución más artística y en especial la 'carta' como denominación de 'tratado' no extenso, 'estudio', a menudo 'dedicado a…', que se envía a…, por analogía de transmisión epistolar, e incluso Ensayo. Si la epístola artística en sumo grado toma contenido teórico e incluso subrepticiamente tratadístico en el magno ejemplo de la Poética de Horacio, sin duda por antonomasia se eleva a Ensayo en el alto ejemplo de la gran Poética del Ensayo, la de Georg Lukács, subtitulada "Carta a Leo Popper". Y a fin de cuentas, el género de la Poética es también programático, pero a esta modalidad metateórica a la par que programática nos referiremos con mejor localizada especificidad en un capítulo dedicado a los géneros de la ciencia literaria.

Los 'géneros retóricos', en término propio, o géneros aristotélicos del discurso retórico, se encuentran en la base fundamental tanto teórica como pragmática de la tendencia ensayística europea y de los que llegarán a desplegarse como Géneros Ensayísticos. Como se comprenderá, los géneros retóricos, perfectamente determinados a lo largo de un devenir dos veces milenario, nos interesan aquí no en tanto posibilidad expositiva de una tradición rigu-

rosamente conocida, sino en tanto medio de subrayar ciertos aspectos que competen a la referida 'tendencia ensayística', ciertos elementos a mi juicio no adecuadamente asumidos, entre estos últimos los que nos va a permitir mostrar la obra tanto historiográfica vomo epistolar de Juan Andrés.

Tras la gran triada de los modos del discurso imitativo ideada por Platón y que servirá para dar esquema y subsumir mal que bien la triada de los géneros literarios artísticos, la triada de los géneros retóricos refiere, como es sabido, la otra gran clasificación clásica, la aristotélica establecida en la *Retórica* mediante la discriminación de discurso deliberativo, discurso judicial y discurso epidíctico. Si el primero, deliberativo, entra en el ámbito parlamental y político que atiende a la posibilidad de decisiones de actuación, eminentemente de gobernación o relativas al bien común o los intereses de la sociedad, el segundo refiere el procedimiento de proyección jurídica que evalúa y finalmente dictamina acerca de lo acontecido, hechos del pasado, con todas sus delineaciones discursivas de acusación, defensa y testimoniales. El tercero por su parte, epidíctico, tradicionalmente atiende a la disertación encomiástica, del halago y la crítica, de la celebración sobre la vida de los grandes personajes así como la recapitulación propia del discurso funerario. El discurso epidíctico en realidad alcanza a definir por sí la formación de ciertos géneros, así el 'elogio', de hecho un género de rasgo temático y cierta disposición pragmática paralela al 'discurso funerario', pero también, y esto es importante y fue advertido sagazmente por Alfonso Reyes, especifica el momento clave originario de la prosa literaria y del tipo de discurso que llegó a fundamentar el avance hacia el discurso del moderno género del Ensayo.

A esas dos triadas aún se ha de añadir una tercera, en honor al pitagorismo del tres, la correspondiente a la 'teoría de los estilos', atenta tanto a la cualidad de los discursos, independientemente de su género literario, como a los estratos de organización de la sociedad y comprensión del mundo. Pero nótese que, en realidad, ya la discriminación aristotélica de los géneros retóricos daba razón en cápsula de la construcción de la sociedad europea, construcción de espíritu democrático, por medio deliberativo y judicial al tiempo que abriendo el discernimiento penetrante de la consideración de los hombres en el mundo y sus valores, hasta el punto de brindar, como ha quedado dicho, un camino de evolución literaria y crítica germinal para el discurso ensayístico. El primer caso, deliberativo, presenta, asimismo, el efectivo esquema originario de una retórica u oratoria política de plenitud romana pero que será exuberante al calor de ciertas circunstancias políticas como las del siglo XIX. El segundo, judicial, desparramará y será permeable a multitud de

elementos subgenéricos de inserción social e incluso administrativa o normativa. El tercero participa de una gama que a su vez linda, particularmente mediante el citado Elogio, con posterioridad también la Semblanza, con los géneros memorialísticos biográficos y, por tanto, en alguna medida asimismo historiográficos.

En cualquier caso, el abanico genológico de la Retórica, la Oratoria o la Elocuencia, según prefieren especificar las diferentes épocas culturales de Occidente, convive terminológicamente y empieza por definir una Elocuencia general y maestra de la prosa junto a la Elocuencia forense, pero también la Sagrada y sus varios géneros doctrinales y de devoción, especialmente el Ars Praedicandi. A éstos se suma, según antes ha quedado dicho, la especialización Política del discurso, y se habrá de añadir de inmediato el Ars Dictandi o epistolar, al que nos referiremos en adelante, y, además, ya muy tardíamente, como exacerbación del finalismo persuasivo, la llamada Retórica publicitaria, camino bastardo de auténtica malversación técnica que culmina avanzado el siglo XX.

Juan Andrés, al hacer a finales del XVIII la mejor síntesis y balance de su tiempo en materia retórica, clasificó por este orden, junto con (a) la Elocuencia general, (b) la forense, (c) la didascálica, que alcanza desde Jenofonte, Platón o Aristóteles, Teofrasto y Plutarco a Varrón, Plinio, Quintiliano, Cicerón, Vitrubio o Séneca, y los modernos españoles, franceses sobre todo (Malebranche, Pascal, Bossuet…), e ingleses; (d) la dialogal, (e) la epistolar, (f) y los elogios. Asimismo incorpora las “disertaciones académicas” en razón de su oral, pública y docta especificidad expositiva.

2. La retórica epistolar, el Ars Dictandi o dictaminis, paralelamente a los demás géneros de su ámbito pero con mayor penetración, permeó la prosa conversacional, el discurso de la conversación tan apreciadamente ciceroniano e influyente para la expresividad y vivacidad de la prosa de tendencia ensayística. Frente a un género por antonomasia humanístico como las ‘epístolas familiares’, desde Cicerón a Petrarca y a Juan Andrés, la Carta situará individualizada y amplificadamente una caracterización ensayística mediante el término Ensayo en una modalidad primigenia dieciochista erudita, literaria y científica, de la que tantas muestras dio el mismo Juan Andrés, pero también un modelo funcional y breve de inserción sociopolítica en el marco de la ideologización ilustrada.

La carta o epístola literaria[1], en ocasiones con la denominación de "familiar" en razón del destinatario y al amparo a su vez del sentido ciceroniano habitual de "conversación" a diferencia de la carta del *dictator*, resulta de una tradición occidental literariamente muy sólida desde la Antigüedad y doctrinalmente formada en el siglo XI por una cultura italiana que triunfa en Bolonia y reasumirá y reformulará el humanismo renacentista. Es de recordar que la aplicación retórica de las partes del discurso, habitualmente delimitadas en siete, a veces se concretará para la carta en cinco (*salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*). Se trata de la taxonomía del *cursus* que intentará flexibilizar y superar Erasmo[2]. Sin embargo, la carta, pese al antiguo tratadismo retórico del Ars Dictandi o Dictaminis, o quizás en parte precisamente por ello[3], y, sin duda, en razón de su adaptabilidad genérica o indeterminación antes referida, ha tenido durante el siglo XX mala inserción en los estudios de género[4], sobre todo una vez desaparecido definitivamente aquel Ars, a no ser de manera residual y profesionalmente funcionalizado, y pasadas las épocas de gran difusión literaria con su propio nombre de carta y no meramente sumergida, por ejemplo, como capítulos

[1] En lo que se refiere a los términos *carta* y *epístola*, que si por una parte son intercambiables o simplemente demarcan una elevación o dignificación en el segundo caso, y según las épocas, por otra parte, conviene tener presente, el primero, *carta*, era asignado a veces al documento privado, y el segundo, al documento público, es decir destinado a la difusión e intencionalmente literario de algún modo. Ahora bien, como recordó Alfonso Reyes, *epístola* designaba tradicionalmente la composición en verso, y *carta* en prosa, y añade: "desde la carta privada que, en concepto, sigue inmediatamente a la comunicación oral, hasta la carta más ambiciosa que presta su forma o envoltura a todo un tratado -las *Provinciales* de Pascal- caben numerosos tipos diversos y convienen las más distintas clasificaciones. Conforme esta conversación a distancia camina de lo íntimo a lo público, se va volviendo cada vez más un objeto literario, y al fin acaba por serlo tanto que ya sólo es carta por el nombre. Y si la carta privada no admite más reglas que el código del ama de casa (letra clara, mensaje nítido, fecha y dirección precisas -cuya omisión, cuando es constante, parece síntoma de alguna perturbación psíquica latente o manifiesta), las cartas que van remontándose a otros propósitos más sublimes tienen que aceptar, por de contado, los preceptos del asunto mismo a que sirven como vehículos, aunque en general alardean de cierta elasticidad y soltura, de cierto tono conversable, que al fin y a la postre para eso son cartas". Cf. A. Reyes, "Estudio preliminar" a *Literatura epistolar*, p. XI.

[2] Cf. J. R. Henderson, "Erasmo y el Arte epistolar", pp. 391-419.

[3] Es preciso reconocer que el género retórico del discurso Ars Dictandi, junto al Praedicandi, es seguramente el lugar contemporáneamente peor conocido de la tradición retórica.

[4] Esto no quiere decir que no haya habido intentos de incorporación. Véase Patricia Violi, "Cartas" (1985), pp. 181-203. Pero se notará, en el caso referido, que se trata de un tratamiento inserto en los estudios del discurso y mediante el cual se esboza una descripción de la estructura deíctica, una construcción del lector ideal, un análisis sobre la "fuerza enunciativa" de las cartas y, por último, unos elementos para una posible tipología.

de novela, género en el que todo cabe[5]. La carta, al igual que una buena serie de géneros tanto ensayísticos (desde el artículo breve hasta el aforismo o la paradoja) como artísticos (así el poema en prosa y el fragmento poético), hace patente la conveniencia de nuestra anterior categorización de "géneros breves" que, entre otras cosas, pone de manifiesto su carácter traslaticio o deslizable entre lo artístico y lo ensayístico, en lo cual coincide con la historiografía. Es de notar que el término anteriormente examinado por nosotros *formes brèves*, usual en lengua francesa pero nunca normalizado por ninguna otra tradición crítica europea, puede incluir o no el concepto de género o sencillamente referirse a unidades de consideración menor.

El hecho es que la doctrina de la carta, o doctrina epistolar, pervivió largamente como instrumento retórico habiendo quedado por lo común incorporada al tratadismo retórico general, según puede recordarse a propósito del siglo XVIII en las obras españolas importantes de esta disciplina escritas por Mayáns y el propio Andrés (sobre quienes de nuevo volveremos), y a la gama de las Artes de escribir, cosa que nos interesa al menos en la medida en que se trataba en ciertas ocasiones de Artes que además hacían uso en el título del término de *cartas familiares* y, en consecuencia, son muestra eficiente del mantenimiento literario de un concepto y de esa terminología de género correspondiente. Es el caso de las obras del siglo de oro demasiado olvidadas de Tomás Gracián Dantisco (*Arte de escrivir cartas familiares,* 1589[6]) y Gerónimo Paulo Manzanares (*Estilo y formulario de cartas familiares*, 1607). Esta especialización de retórica no oratoria se extendió por Europa a partir sobre todo de Italia, pero obteniendo un perfil propiamente literario gracias a ciertos autores como, en primer lugar, Petrarca y, después, acaso el difundido ejemplo de Fray Antonio de Guevara mediante sus *Epístolas familiares*. Este último, cabría decir respecto de la antigua tradición clásica, que viene a

5 Pero recuérdese que esto consiste en una tradición ya asentadamente medieval y sobre todo renacentista de la novela sentimental que, como expansión de la carta amorosa, accede no sólo a integrar notablemente la estructura del discurso novelístico, así en Diego de San Pedro, sino incluso a totalizarla, como sucedería en la novela de Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores,* que sigue la tópica neoplatónica más común del Seiscientos. En lo que se refiere a la época de las *Cartas familiares* de Andrés puede verse Ana Rueda (2001).

6 T. Gracián Dantisco, *Arte de escribir cartas familiares, que los latinos usaron, cuyo estilo será muy provechoso para el nuestro castellano, sacado de los retóricos antiguos,* que curiosamente no es tenido en cuenta en los estudios recientes, diferencia veinte géneros de carta y define ésta del siguiente modo: "un razonamiento, que haze los ausentes presentes para el intento de nuestras voluntades y desseos, assi para utilidad comun como particular" (p. 7).

enlazar con la epístola literaria de Séneca, mientras Petrarca, en este sentido, correspondería a la tradición de la epístola privada de Cicerón. Con posterioridad tuvo lugar una cierta expansión de esos tratados doctrinales, los cuales a veces iban acompañados de una parte dedicada a guía de viaje, como es el caso de la *Retórica epistolar de escribir todo genero de cartas, misivas y familiares* (1802) de Antonio Marqués y Espejo, cuya última parte contiene una noticia de "los principales caminos de España" y es texto también interesante en virtud de que cita la obra de Andrés a propósito de definir el "estilo epistolar", definición que se vale de los tópicos teóricos establecidos: "No es mas una carta que una conversación entre personas ausentes; por lo mismo la elocuencia correspondiente á esta, debe ser la que caracterice a aquella: esto es, el mismo estilo que se usa cuando se habla, debe emplearse siempre que se escribe una carta misiva ó familiar, pues no tratamos ahora de las filosóficas, críticas ó literarias, como las del reverendísimo Feyjoo, las del abate Andres ú otros autores, que al escribirlas se proponían ya el publicarlas" (ed. 2001, pp. 2-3)[7]. Ahora bien, desde el punto de vista de la configuración del género, el hecho concluyente que más nos interesa consiste no ya en que tenga lugar la reunión de texto de doctrina epistolar y texto de libro de viajes, para lo cual aunque no deja de ser curioso había motivos prácticos sobrados, sino en que la carta, dispuesta con toda la contundencia de un género retórico sobrepuesto en género literario emergente obtiene su cumbre literaria en el siglo XVIII asociada a los nuevos intereses ilustrados de la crítica y las nuevas necesidades expresivas que se suscitan, aun dentro de un orden clasicista, a veces también prerromántico, aunque no es éste el caso de Juan Andrés[8].

Gregorio Mayáns, en la última parte de su *Retórica* (ed. 1984, pp. 602-610), dedica un capítulo a las "cartas mensageras", que define como "*un breve razonamiento escrito, que uno o muchos dirigen a otro o a muchos, a fin de esplicarse con mayor comodidad*", y por cuanto es razonamiento podrá

7 Cf. A. Marqués y Espejo, *Retórica epistolar ó arte nuevo de escribir todo genero de cartas, misivas y familiares*, 1802; 4ª ed. 1828; cito por ed. facsimilar. Años después también fue relevante el texto de Santiago de Liniers, *El florecimiento del estilo epistolar en España* (1894).

8 Complementariamente a la edición de epistolografía universal presentada por Alfonso Reyes y ya citada puede verse la compilación de F. López Estrada, provista de una documentada Introducción, *Antología de epístolas. Cartas selectas de los más famosos autores de la historia universal* (1961), y más en particular el estudio, el más importante de los recientes sobre la materia, de Anne Chamayou, *L´esprit de la lettre (XVIIIe siècle)* (1999), que relaciona la Ilustración y la idea de libertad con el género de la carta. Es de advertir, cosa nada rara, que el trabajo de Chamayou se presenta como investigación de valor general cuando en realidad es de objeto limitadamente francés, por más que sea esta concreción especialmente significativa para el caso y esta época.

ser completo, es decir constar de todas las partes del discurso, que coincide a su vez como *conversación*. Mayáns, que diferencia entre la simple *esquela* o *membrete* y la *carta mensagera* o carta *por excelencia*, entre las cuales distingue *orden, comisión* y *memorial*, al referirse a los *asuntos* dice que “raras veces son doctrinales, sino quando se comunican los hombres doctos, o quando escribe un maestro a un discípulo; o un padre a su hijo”. O sea que la carta doctrinal, o científica, según después también especifica, es aceptable como *familiar*, y desde el punto de vista de las partes del discurso “solamente necesita de proposición; de división, si la admite i requiere; de definición de lo que se trata; i de explicación puntual”. La carta familiar, como los *memoriales*, se suele escribir sin *exordio*, pero esto no quita que “una entrada no esperada suele causar novedad i gusto”. “Frecuentemente -prosigue- son los asuntos de las cosas que suceden en la vida civil; i cómodamente pueden reducirse a los tres géneros de decir que distinguieron los antiguos, es a saber, *demostrativo, deliberativo* i *judicial*”, pero éstos, que naturalmente han de ser tratados según lo prescrito, en las cartas se hará “con menos vehemencia, magnificencia i sublimidad”. Esto a pesar de que no ha de diferenciarse entre el discurso escrito y el oral. En fin, clasifica Mayáns las cartas doctrinales en *filológicas* (Manucio, Lipsio, Cascales), *lógicas* (Gassendo), *físicas* y *matemáticas* (Descartes, Gassendo), *morales* (Séneca, Juan de Ávila, Juan de Ribera, Santa Teresa de Jesús), *políticas* (Cicerón, Salustio), *legales, teologales, militares, historiales, histórico-cronológicas* y *críticas*.

Juan Andrés, según pudimos indicar, y constituye un verdadero documento historiográfico en este sentido, no sólo dedica un capítulo a la Elocuencia epistolar en *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*[9] sino que fue un notable epistológrafo privado, como otros grandes intelectuales de la época, que convirtieron la carta a veces en un medio de entretejimiento intelectual adecuado para un primer proceso cultural de globalización del que fue paradigma la Escuela Universalista Española del siglo XVIII [10]. Andrés nos proporciona tanto el concepto como el juicio más adecuados a que hemos accedido sobre el género retórico epistolar; considera que, pese a la univer-

9 Vol. III de nuestra edición moderna, que reúne los tomos V y VI, Libros Segundo, Tercero y Cuarto. Véase t. V, cap. v, pp. 143-162.

10 Andrés fue gran epistológrafo privado, como otros autores de la época, así en extremo Muratori y Voltaire, cosa que ha subrayado Simonetta Scandellari, que también se refiere al mismo Andrés en “Las relaciones españolas de Ludovico Antonio Muratori” (2003), pp. 117-142. Existe edición de gran parte del *Epistolario* privado de Andrés, a cargo de Livia Brunori, en tres volúmenes. Una amplia y significativa antología del género en la época puede verse en *Epistolario ossia Scelta d Lettereilnedite, famigliari, curiose, erudite, storiche,*

salidad de su uso, el carácter privado del destinatario individual de la carta y la consiguiente carencia de pública posibilidad para la estimación de su belleza de estilo es aquello que ha impedido un buen desarrollo de la doctrina epistolar. Aun asumiendo el origen remoto de la comunicación epistolar, determinable en Salomón y Homero, Andrés somete a fuerte crítica las fuentes epistolares griegas aduciendo una posible intervención sofística; considera que Roma es documentalmente terreno muchísimo más seguro y halaga su pulidez y elegancia en las "cartas privadas y familiares", de Cicerón sobre todo, por supuesto, que por sí solo constituye el monumento epistolar romano en su edad de oro; afirma, entre otros muchos comentarios y discusiones, que las cartas de Dionisio de Halicarnaso sobre materia literaria son más tratados didascálicos que cartas familiares, y que "de todas las colecciones griegas de cartas fingidas y romancescas ninguna puede de modo alguno igualarse con la que se dice ser de Aristéneto", cuyas cartas en realidad "son más novelas que cartas: muchas veces una descripción o una relación forman toda la carta; se oye con gusto al autor que habla, pero no se descubre el amigo o la amiga que escribe a otro familiarmente; y […] aunque elegantes y graciosas, no pueden servir para modelo de cartas, ni darnos idea del estilo epistolar de los griegos" (ed. cit., p. 150). A juicio de Andrés, los Padres de la Iglesia son especialmente superiores a los sofistas en la elocuencia epistolar y, aunque estima mucho la fuerza de las cartas de San Jerónimo y la ternura de las de San Agustín, acepta como gran modelo a San Basilio: "el estilo es claro, puro y elegante; los pensamientos ingeniosos y a veces finos, pero naturales y espontáneos, no estudiados ni difíciles; las expresiones propias y correspondientes, y a veces adornadas con algunas flores…" (ed. cit., p. 151). Insiste sobre todo en la carta de San Basilio a San Gregorio Nacianceno acerca de la soledad y el retiro. Desde el punto de vista de la doctrina retórica le parece a Andrés digno de ser recordado un *Estilo de cartas…* de autoría dudosa (¿Libanio, Teón, Proclo…?), pero mucho más la carta sobre la materia compuesta por San Isidoro Pelusiota y la de Focio en que se enjuicia a los grandes maestros griegos. Sólo Petrarca, Poliziano, Bembo y Sadoleto se acercarían en algo a la latinidad; más Erasmo y Vives y, sobre todo, Manucio y Mureto. Continuando con la lengua latina pondera el abate Andrés a Lipsio, Escalígero y Casaubon, mientras que de otros también célebres entiende que son tenidos en cuenta más bien por motivos históricos y filológicos. Asimismo toma en conside-

galanti, ec. Ec. di donne e d´uomini celebri morti e viventi nel secolo XVIII o nel MDCC, Anno Secondo, Venecia, Stamperia Graziosi a Sant´Apollinare,1796.

ración a Manuel Martí[11] y, en cuanto a la pervivencia del "gusto romano", a Lagomarsini y Zanotti, Moccia, Zorzi, Vanetti y Ferri, además de los autores de cartas pontificias, especialmente Bonamici.

En lo que se refiere a la lengua vulgar, Andrés considera que comprensiblemente y desde un principio las cartas familiares fueron lugar natural de su uso, aunque otra cosa sea el momento en que pueda fijarse el acceso de éstas a la calidad y elegancia. Entiende que el muy difundido *Centón epistolar* de Hernán Gómez de Ciudad Real, reeditado por Eugenio de Llaguno en 1775, así como las cartas de Juan de Mena y de Carlos el Príncipe de Viana establecen la madurez del siglo XV en el género. Entre las muchas colecciones españolas subsiguientes que se publicaron, advierte de la indudable fama internacional y facundia de Guevara, sometiéndola a crítica, así como la fama más bien de razón histórica que no de elocuencia adquirida por Antonio Pérez, mientras que para el siglo XVIII recomienda la "preciosa" colección preparada por Gregorio Mayáns. Ahora bien, de acuerdo con Algarotti plantea Andrés que la gran y estimable producción italiana del siglo XVI no ha dado "verdaderos y perfectos ejemplares del estilo epistolar", si bien han de señalarse los casos de Gambara (su admirable carta sobre el lago Garda), Bonfadio y Caro sobre todo. Del setecientos italiano serían de recordar las cartas de viaje de Bentivoglio y, aparte de las didascálicas de Sarpi y Galileo, algunas familiares de este último por su elegancia, las toscanas de Fabroni, Redi y Magalotti, y las boloñesas, aunque demasiado afectadas como para conseguir la "natural desenvoltura y libertad", o la "franqueza y elegante familiaridad" a que también aspiraba Algarotti. Andrés, a la espera de poder leer las cartas de Metastasio, considera las más "elegantes y graciosas" de la lengua italiana las de Bianconi sobre la Baviera y sobre Celso. Por su parte, Francia es la maestra de la carta familiar, no ya por Racine y Boileau sino particularmente mediante algunas de sus mujeres, empezando primerísimamente por la Marquesa de Sevigné, a quien se dedica un amplio comentario con todos los elogios, pero también otras como Montpensier, Villars, Graffigny y la Pompadour (cuyas cartas tal vez sean mera atribución); no así las afamadas *Cartas Persas* de Montesquieu, que han servido de modelo hasta la saciedad, a diferencia de Voltaire y Rousseau que demuestran ser maestros en las diferentes clases de carta, didascálica, satírica, crítica y familiar. A los ingleses, sin embargo, no fue fácil "encontrar aquella culta negligencia y aquella elegante

[11] Dice Andrés del Deán de Alicante: "ha escrito cartas de correcta latinidad que, juntas en un buen tomo, han obtenido los elogios de los gramáticos y de los eruditos" (ed. cit., p. 154).

simplicidad que son el verdadero ornamento del estilo epistolar". Corresponde a Addison, Arbuthnot y Gay ser quienes primero acceden al buen gusto en el género; no antes Wicherley ni después Bolingbroke. Pero Swift y Pope son quienes merecen de Andrés todas las adjetivaciones elogiosas que puede otorgar la consideración de las virtudes del discurso. Asimismo, establece una equiparación del talento de la mujer inglesa para el género epistolar con la francesa, aduciendo el caso de la Montagu y sus dotes de observación en el viaje, y recuerda a su vez el caso de la alemana Leonor Deeling, además del muy alabado Rabener. Concluye Andrés (ed. cit., pp. 161-162): "Y, considerando, en general, los escritores de cartas de todas las naciones y comparando los franceses con los ingleses, que son los que más se han distinguido en este género, creo poder decir con verdad que los franceses tienen más franqueza y fluidez, los ingleses más fuerza y concisión, y manifiestan más el ingenio; unos y otros escriben con naturalidad, pero en los franceses la naturaleza parece más sencilla y espontánea, y libremente abandonada a sí misma; en los ingleses es más estudiosa y sujeta a la meditación y a las reflexiones filosóficas; las cartas francesas manifiestan más estar escritas únicamente para las personas a quienes se dirigen; las inglesas se ven realmente escritas para los amigos, pero pueden parecer compuestas con el deseo de que comparezcan en público. Unas y otras se hacen leer con sumo gusto; pero, queriendo tomar algunas de ellas por modelo sin rebajar el mérito de las inglesas, propondría yo las francesas como más conformes a nuestro modo de escribir y de pensar, y tal vez más propias para un trato amigable y confidencial. Y baste ya de cartas y de Elocuencia epistolar, para la cual más que para ninguna otra sirve sólo una feliz y culta naturaleza, y perjudica singularmente toda apariencia de estudio".

Paralelamente a como la cultura humanística moderna occidental ejecutó el relevo de la Retórica en tanto que disciplina decisoria por la Estética a fin de poder afrontar un orden del conocimiento y un nuevo régimen de la realidad y su interpretación por completo ajenos a los presupuestos de la racionalidad antigua, el género del Ensayo propiamente dicho fue relevando, aun de manera lenta y diseminada, como suele ser propio en toda génesis de esta índole, a veces introduciéndose de manera harto significativa, heredando y transformando, modalidades -por así decir- neutralizables como es el caso principal de la epístola y su devenir durante el siglo XVIII. Si se toma como ejemplo el caso eminente de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Friedrich Schiller se podrá comprobar en extremo cómo el criterio humanístico ilustrado y pedagógico mediante el acceso definitivo a la nueva

disciplina estética y su penetración especulativa lleva a término, más allá de la rigidez de las convenciones, una realización interior propia del discurso del Ensayo. Es acaso la más intensa y complejamente entrecruzada cristalización textual del humanismo moderno.

Se diría que Andrés pretendió una síntesis del "estilo epistolar" y la carta literaria en su sentido de doctrinal o, más bien, científico-humanístico, y esto técnicamente en no contradicción con lo que mantenía Mayáns, según vimos. Su proyecto fue ambicioso. Mediante las *Cartas familiares* compuso, si no exactamente la primera obra española que se ocupa de un viaje italiano, sí la inaugural del género propiamente dicho del "viaje de Italia" en las literaturas de lengua española, la primera publicada y la más singular y notable (Arbillaga, 2005). Asimismo, la obra representa, por evidentes razones temáticas, el comienzo más contundente del renacer para la época moderna, desde una situación muy evolucionada de la Ilustración neoclásica, de la tradición literaria hispano-italiana conducida de nuevo con fuerza (tras el notable episodio doctrinal que describe en este sentido *La Poética* de Luzán) en virtud de la expulsión de los jesuitas, hecho éste que constituye por sí mismo un verdadero ciclo cultural dentro del cual queda alojada la figura de Andrés junto a la larga serie de intelectuales españoles de esa congregación, especialmente Eximeno y Lorenzo Hervás, que le acompañaron en el destierro. Andrés, instalado en Italia y dedicado abnegadamente a la elaboración de su obra mayor, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura,* supo aprovechar los viajes y las cuantiosas investigaciones, sobre todo bibliográficas, emprendidas en éstos a fin de procurarse un material muy específico capaz de dar entidad característica y valiosa a un "viaje de Italia" no como obra artística sino fundamentalmente instructiva a finales del siglo XVIII.

La modalidad composicional de cartas en serie, o como pieza individual, tan frecuente en géneros ensayísticos de amplísima variedad temática[12], fue pues privilegiada por el libro de viajes y, en particular, las obras de viaje cultural (como es el caso del *Viaje de España* de Antonio Ponz o el más historiográfico, extenso e inacabado *Viage literario a las iglesias de España* de los hermanos Villanueva), y entre éstas los viajes de Italia. Así el *Grand Tour.*

12 No será necesario ejemplificar; simplemente recuérdese que procedieron con esta modalidad autores europeos tan diversos como Séneca, Tomás Moro, Cascales, Schiller, Madame de Genlis, Madame de Sévigné, Voltaire, Feijoo, León de Arroyal, Blanco White, Montesquieu, Cadalso, Schelling, Daudet, Ganivet, D´Ors y tantos otros. Valga de muestreo. Esto al margen, naturalmente, de las compilaciones de cartas que dan lugar a epistolarios los cuales, si bien a menudo fueron más o menos previstos por sus autores el hecho es que no salieron así de sus manos.

Travels through France and Italy (1766), de Tobias Smollet. Más adelante veremos lo atinente al problema de género en este sentido y su relación peculiar con el diario según señaladísimamente lo expuso Arthur Young. Ahora convendrá recordar, respecto de las "cartas familiares", la importancia, no siempre exoticista, del "viaje de España", como en las *Lettere familiari* (1763), de Giuseppe Baretti, que viaja desde Inglaterra a Portugal y España; o por otra parte, desde luego, en obras imbuídas, directamente o no, por las propensiones románticas, como *A travers l´Espagne, lettres familières* (1862), de Emile Guinet. Es un hecho que la cultura romántica, y esto obviamente al margen de las cuestiones formales de selección del género epistolar, propiciaría una suerte de alternativa entre el viaje exótico y de aventura, como principalmente, dentro de Europa, lo fue el de España, y el viaje de sesgo educativo o bien de riguroso concepto cultural, que fue el de Alemania, Francia y, muy privilegiadamente, el de Italia según exigía la grandeza artística del Renacimiento y su proyección en el orden fundamental de la civilización de Occidente. Pero volviendo a la selección de modelos constructivos de género, es imprescindible tener en cuenta las ejemplares y conocidas *Lettres familières écrites d´Italie en 1739 & 1740*, del Presidente Charles de Brosses[13], y el también epistolar *Neueste Reisen durch Deutscheland, Boehmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen* (1740), de Johan Georg Keyssler. Todo ello no quiere decir que siempre se haya de mantener constante dentro de un mismo libro una sola modalidad compositiva. Hay ciertas alteraciones. El fenómeno más reseñable en este sentido es, como en realidad ya sabemos, la combinación o convergencia del diario y la carta. El temprano *Nouveau voyage d´Italie* (1691), de Maximilien Misson, está diseñado como diario epistolar y, a este propósito, resulta parecido en cierto modo a *Italianische Reise* (1816) de Goethe, quien compuso de manera vacilante entre carta y diario la obra más relevante del género. Ya señaló Antoni Maczak (2002, p. 343), a propósito de Misson, que a partir de mediados del Seiscientos la carta se convierte en la forma predilecta. Por su parte, al *Voyage en Orient* de Flaubert, escrito sobre todo al modo del diario, sucede *a posteriori* que puede complementarse mediante la amplia serie de cartas privadas que el autor escribió paralelamente a parientes y amigos. Esto no deja de ser una textual circunstancia extratextual,

13 Obra que tuvo originalmente el título de *Lettres historiques et critiques sur l´Italie*. La tradición francesa persistió en el uso durante el siguiente siglo de este criterio de género ya enunciado en el título, según se comprueba en P. Gaigneux, *Lettres familières sur lÍtalie* (1869) y O. Lescure, *Lettres familières sur Milan, Venise, Florence, etc., écrites en 1866* (1906).

pero significa una apertura paralela de la obra a tener en cuenta y, si bien se mira, refleja muy señaladamente las condiciones del horizonte pragmático del género. Por su parte, el *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín fue compuesto en cuadernos anotados y numerados a manera de diario, y así lo refleja el texto de la vieja edición, mientras que *De Madrid a Nápoles*, de Pedro Antonio de Alarcón, responde al discurso memorial y sólo puntualmente, al final, se acoge formalmente al esquema de diario[14]. Por lo demás, la carta, su concatenación, como el diario, entrega por sí una disposición acorde al régimen de sucesividad, de estancias o localizaciones de itinerario que son propias del viaje.

Las *Cartas familiares* de Andrés constituyen un auténtico paradigma para nuestro interés. Como ya quedó dicho en otro lugar, las *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés* son la obra de un ilustrado neoclásico y cristiano que se propuso una síntesis netamente cultural del viaje a Italia de materia literaria, artística y científica, preparado con austeridad y moderada individualidad subjetivizadora según las pretensiones de una cultura previa a la sensibilidad prerromántica cuyo resultado fue la construcción del proyecto no sólo inaugural en sentido propio, como antes ha quedado dicho, sino de mayor envergadura dentro del género del viaje de Italia en lengua española. Se trata de una obra sobria, de escasa relación mundana, con pretensiones descriptivas y enumerativas de poco frecuente concesión al procedimiento artístico de la prosa y al gusto que proporciona la mera deleitación y la simple curiosidad ante los sucedidos directamente humanos, ya personales o ya históricos. Esto no quiere decir que Andrés omita consignar estados de ánimo, pero lo hace con puntualidad incluso por lo común fraseológicamente dosificada. Andrés tiene en realidad un proyecto ilustrado de control y conocimiento empírico y observacional del mundo, sobre todo del mundo positivo de la alta cultura y los bienes que ennoblecen y diferencian a los pueblos. Hay en su discurso un fortísimo sentido de la eficiencia inventarial que permanece inabdicable en las cartas como si fuese éste la causa última que da razón de ser de las mismas. Pero ésta no es sino la causa formal, la manifestación metodológica de un criterio de proclividad científica. La enumeración descriptiva, combinada con la simple enumeración inventarial, es, ciertamente, la fórmula que organiza la disposición central o básica del cuerpo del texto, y tal cosa se realiza en un doble plano que do-

[14] No nos interesa aquí entrar en las particularidades de la evolución del género en la literatura española, que es mucho más relevante de lo que se cree, hasta la segunda mitad del siglo XX.

minantemente –para simplificar– se podría designar como enumeración de lugares y enumeración de objetos contenidos en dichos lugares. Por ejemplo, los observatorios astronómicos o, mejor, bibliotecas y libros o códices que éstas contienen. Éste de las bibliotecas (o librerías, que él dice si son privadas) es sin duda el caso más homogéneo y de tratamiento más específico, además muy desarrollado complementariamente en el tomo sexto. A veces también se enumeran personas, profesores de una Universidad, científicos, y no sólo obras artísticas o libros. En general, se diría que Andrés establece un círculo discursivo de aproximación, comúnmente breve, a partir de la *salutatio* y el *exordium*, para inmediatamente, tras indicaciones de ruta, entrar en el curso de las enumeraciones y, a su vez, las enumeraciones dentro de éstas, y cerrar en último término el círculo discursivo en la inevitable *conclusio*, donde por lo demás anticipa los lugares de que tratará en la siguiente carta. Esto no quiere decir que Andrés no ejerza la *petitio benevolentiae* y habituales fórmulas de cortesía, a modo de costumbre y en realidad poco más que como valor funcional contrapuntístico en la marcha del discurso, como un intento de atenuar la monotonía, fórmulas que desde luego toman por interlocutor al hermano Carlos receptor de las cartas.

No obstante, la estructura enumerativa referida se quiere deleitosa, al menos para el lector culto y el erudito al que se dirige o para el neófito en vías de instrucción, lo cual no es mucho decir. Es como si el autor aspirase a un equilibrio horaciano de la finalidad que a veces consigue pero que, a fin de cuentas, el atento lector *neutro* advierte que se resiste pues el discurso a la postre permanece constante y guiado por otra poderosísima razón de fondo. Esta razón de fondo otorga sentido último y acabado a aquella otra razón primigenia, de principio y que instrumentalizaba los procedimientos de la *enumeratio* llevando a la práctica la base del proyecto ilustrado de control y conocimiento empírico y observacional del mundo. Y esta razón no es otra que la valoración, la cual surge tanto explícita como implícita, de los conjuntos enumerados en virtud de la utilidad para el bien común y del progreso. De este modo la razón ilustrada se manifiesta con la que es su potente teleología, tan sencilla y eficiente como en cierto modo ingenua. El hecho es que así es ejercida la valoración constante y la crítica ilustrada de aquello que contraviene el buen sentido y el bien común en tanto que es determinable como fallo; una valoración que es de todo punto permanente, situada a modo de base incondicionada de la generalidad de las cosas, sin necesidad de ofrecerse fatigosísimamente manifiesta, pues queda implícita pero activa mediante la abrumadora enumeración descriptiva del conjunto. Hay, por tanto, un término

de comparación serpenteantemente implícito que en ocasiones es España y la nobleza española. Por contra, los españoles de mérito presentes en Italia y localizados por Andrés (más de sesenta en una primera aproximación que dice haber hecho), son evidentemente los jesuitas, a quienes dedica buena parte de la primera carta de la obra con el propósito de no reiterarse en ello. Pero la valoración explícita, en ocasiones especiales muy selectiva y ejemplar, ofrece una alteración, una variante la cual accede en realidad a verdadero contrapunto en la marcha del discurso y logra la ruptura de la monotonía y de la sucesión fría y de escasa vivacidad de los lugares y objetos representados. Es cuando la valoración accede, bien a cierto halago estético, o bien, sobre todo, cuando accede a ejecutarse como fuerte crítica, como análisis de evidencia inapelable destinado a la corrección, y ello con todo el valor significativo y político, y hasta quizás de consigna previa (o su contrario por doblez), pero perfectamente amparada ésta en la objetiva realidad de los hechos que se censuran, siempre directamente constatados por el testimonio preciso y concluyente del observador ecuánime. El mejor ejemplo de ello es seguramente la dura crítica efectuada a la biblioteca Vaticana que se lee en la carta sexta del primer tomo.

Andrés se propone en su régimen valorativo un propósito constante que de vez en vez surge explícito y es evidente que le preocupa en sumo grado. No es otro que el intento del *ethos*, del *prodesse,* sobre todo de convencer a la nobleza, a las clases privilegiadas españolas, intento a su vez contrapesado composicionalmente por el antedicho halago estético; el intento de que éstas clases, malgastadoras de dinero y patrimonio en inutilidades tomen por modelo a la culta nobleza italiana, involucrada en el progreso de las artes y las ciencias. Cabría decir, pues, que Andrés promueve un desarrollo del mecenazgo y la protección de los medios culturales desde el criterio de que la generalización de estas actividades, ennobleciendo a quienes las ejercen, constituiría la forma decisiva de superar los problemas del atraso español de la época. Asimismo, la idea tan dieciochesca de *utilidad*, permanentemente implícita en toda la serie epistolar, guía a Andrés en la significativa crítica con que concluye la última carta del tomo primero de la obra a propósito de la distribución del agua y tras haber enumerado villas y fuentes: "A la vista de tantas aguas y de magníficas villas me ocurría con mucha frecuencia una reflexión que me disminuía gran parte del gusto que producen tan hermosas vistas. Causa compasión, y aun una especie de horror, el ver toda la campaña romana tan yerma, árida, estéril y perdida".

3. El ‘manifiesto’, los ‘géneros declarativos’ y en general los ‘programáticos’ suelen presentar evidentes limitaciones de extensión, pero son básicamente ajenos al fragmentarismo, a no ser que se confunda, como demasiado a menudo se hace, entre enumeración o forma composicional de segmentos encadenados y fragmentación. A esto referido es ajena la ‘utopía’, género que, al menos preferentemente, puede incluirse en la categorización de los programáticos.

Ahora bien, hay que tener presente que la mayor producción en el marco de los géneros programáticos más específicos corresponde sin duda al ‘programa académico’, género que dispone de una producción y difusión regladas en sumo grado en el marco de los diferentes sistemas académicos, ya como elaboración propia y argumentada de los ‘proyectos docentes’ que en numerosos países todo profesor ha de someter a evaluación para poder llegar a serlo, ya como mero programa de los contenidos de las asignaturas que se imparten en los diferentes niveles de enseñanza.

El discurso apofántico y el discurso declarativo, o simplemente la ‘declaración’, en sus diferentes posibilidades, pueden tomarse en un grado de género retórico que alcanza desde lo procedimental hasta el discurso político. También es de señalar la ‘defensa’, que puede ser política, judicial y académica. El ‘manifiesto’, al igual que el ‘fragmento’, es un género sustancialmente de invención romántica, pero este último a diferencia de aquél es en el siglo XX cuando adquiere su mayor especificidad y crecimiento. Es de notar que junto a los dedicados al arte, la poesía y la política, que son los dominantes, también existen los de dedicación humanística. Existió un primer Manifiesto Humanista, con este título, en 1933, luego reformulado con la designación II en 1973. Erich Fromm (ed. 2003) es autor de proclamas humanísticas que responden a las características del manifiesto, que posee una amplia dimensión política en los ámbitos revolucionarios de la época moderna, puede incluir aspectos tanto declarativos como programáticos y ha tenido crecientemente en la cultura artística moderna y, en particular, la Vanguardia histórica su gran ámbito productivo. El ‘manifiesto’ en su conjunto representa a mi juicio tanto, de un lado, el eje como, en su último término, el segmento final del dirigista proceso evolutivo de la Modernidad, cuando menos artística y literaria: delinea pues la configuración extremada del género. Tal extremo se concibe en cuanto progresión inmediata y rompimiento interno del intenso y vertiginoso decurso iniciado en los albores del Idealismo. Esto es referible relevantemente a la producción artística al igual que a la teórica, como indicaré en lo que sigue.

El "proyectismo" es tenido por entidad de gran desarrollo durante la última época clásica española en materia económica y organizativa. Existe por otra parte un carácter proyectivo y de fuerte constitución programática fundado por la *Enciclopedia* francesa y los idealismos filosóficos y estéticos, sobre todo a partir del "Programa más antiguo del Idealismo alemán", el *Systemprogramm*, de discutidísima autoría (*Mytologie der Vernunft*, ed. 1984), u otros textos a veces enunciados como *Prospectus,* así el *Prospectus Philosophiae Universae* de Juan Andrés[15]. Esta tendencia adquiere en la refundación romántica y sobre todo vanguardista un valor y una expansión muy notablemente radicalizados. Los géneros ensayísticos, y dentro de éstos en especial los de la Poética, configuran la punta de lanza regida por el tipo de texto del 'manifiesto', también en otros ámbitos, sobre todo el político. Evidentemente, los grandes subgéneros del manifiesto son temáticos y corresponden a los ámbitos de la Política y de la Poética, en especial este último, extraordinariamente rico a fines del siglo XIX y durante la primera mitad del XX. Sea como fuere, el hecho general consiste en que la entidad de la teoría constructiva o Poética, de la *techne*, respecto del Arte se ejecuta con inmediatez y lo sobreexcita. En el 'manifiesto' se entiende, pues, el contenido programático como *techne,* es decir, según definí (1994, 11-26) un conjunto de normas, principios, reflexiones y saberes acerca de qué son y cómo se construyen las obras literarias o artísticas.

Nunca hasta ese momento había tenido lugar semejante grado de tenaz y continuada elaboración agresiva y singularizado conceptualismo teórico-poético a propósito de la Literatura y el Arte. De este modo es como la Teoría adquiere nuevas caracterizaciones frente a su objeto y produce, en consecuencia, una fenomenología peculiar entre cuyos aspectos principales conviene subrayar los resultados de la propia autonomía poetológica en relación a dicho objeto e incluso, paradójicamente, el distanciamiento y sobreposición al mismo. Y de este imprevisto modo es como del programatismo moderno se infiere un resorte parcial del concepto hegeliano de autoconciencia artística que devendrá el mayor compromiso, consigo misma, de la Vanguardia histórica. Es de recordar que el problema se lo planteó Adorno en los siguientes términos:

> La verdad que llevan en sí muchos movimientos artísticos no culmina necesariamente en grandes obras de arte; el expresionismo alemán y el su-

[15] Es ésta obra fundamental y hasta ahora desconocida. He ofrecido (2016, I.3) un primer estudio y próximamente verá la luz editada por el Instituto Juan Andrés.

> rrealismo francés, cuyo desafío al concepto de arte no fue casual, ya que desde entonces forma parte de cualquier arte nuevo que sea auténtico. Y el hecho de que siga siendo arte nos autoriza a buscar el núcleo de esta provocación en la primacía del arte sobre las obras artísticas. Los *ismos* son la encarnación de esta idea (Adorno, ed. 1980, pp. 41-42).

Desde cualquier interpretación, resulta subrayable la dimensión especializada del hiato entre la teoría poética y su objeto artístico. Pero ese hiato es también un modo de tensión creativa y "epistemológica", un procedimiento renovado y peculiar, puesto que la praxis vanguardista se funda con preeminencia en la revitalización revolucionaria y funcionalizada del género programático de la Poética.

Los géneros ensayísticos producidos por la Vanguardia son característicamente los géneros teórico-poéticos marcadamente programáticos: sobre todo, según ha quedado dicho, el del 'manifiesto'. La multiplicación en un breve espacio cronológico del discurso programático vanguardista, su diversificada y superpuesta proliferación textual convierte la modalidad preferente del Ensayo de Vanguardia en distintiva representación temática y pragmática de la misma Vanguardia. Éste es un fenómeno normal que se corresponde con la naturaleza y función de los géneros ensayísticos de la Poética, lo que sucede es que aquí obtiene una incisiva centralidad irrecusable. Es decir, los textos ensayísticos vanguardistas son dominantemente aquellos metaartísticos que tienen por tema a la propia Vanguardia.

Tampoco cabe omitir un hecho que, si bien no incide directamente en los aspectos referidos, constituye sin duda un problema cuando menos relativamente análogo y da razón teórica de la situación de no pocos pensadores y poetas pensadores en tiempos de la Vanguardia histórica. Me refiero a los intentos de crear una filosofía sin sistema para un nuevo pensamiento, ya sea por cierta proclividad al fragmentarismo (Benjamin), a la continuidad narrativa (Musil), al tratado asistemático (Bloch en *El principio esperanza*) o a la teoría metodológica sin sistema (D'Ors en *Lo barroco*). En general se trata de cuestiones muy importantes relacionadas con el género del Ensayo y los fenómenos e hibridaciones, de extensa repercusión literaria, designables como de ensayistización que ya tuvimos en cuenta en el segundo capítulo de nuestra Introducción.

Finalmente, es preciso referir el importante género de la 'utopía', perfectamente estudiado y difundido en lo atinente a sus obras clásicas e incluso como corriente de pensamiento (Manuel y Manuel, 1984), razón por la cual no será necesario extendernos aquí. Ahora bien, desde el punto de vista com-

posicional es de advertir que se trata del único género que manteniendo su función ensayística ideológica o reflexiva es susceptible de integrar una estructura que es al menos en buena medida la propia de la fábula en todos sus componentes o partes, desde el personaje hasta la estructura de las circunstancias narrativas, e incluso el desarrollo de las acciones, dando lugar en consecuencia a una disposición que, anclajes de marco narrativo aparte, puede asemejar el discurso de la ficción. El género de la 'utopía', como indiqué en alguna ocasión (1987), puede asociarse al 'libro de viaje' y al género menor del 'sueño', de forma más o menos alegórica, según prefiguraba Quevedo para la época moderna y de hecho afianzó el siglo XVIII.

4. El Libro de viaje

El ‘ensayismo experiencial’ dentro de la tendencia ensayística es especialmente relevante e incluso inherente a las producciones sobre el viaje que suelen denominarse ‘libro de viaje’. Esta delimitación de género responde a aspectos que identifican con frecuencia los caracteres de un ‘género retórico’, pero igualmente de un ‘género memorialístico’ o de un ‘género epistolar’, o incluso algunos de estos componentes y hasta en ocasiones todos ellos a un tiempo. A esto atañe parte de la cuestión ‘experiencial’ y desde luego es razón no secundaria a la hora de otorgar cierta autonomía añadida al ‘libro de viaje’, cuando menos porque ésta permite salvar la multiplicación de sus localizaciones genológicas.

El ‘Libro de viaje’ posee un aspecto composicional subrayadamente de vinculación retórica por cuanto formalmente estatuye una disposición topológica reglada y por cuanto frecuentemente participa de la ‘carta’, de la retórica epistolar como modalidad interna constructiva. Pero también posee una multiplicidad de correspondencias y algunos grados de alta especificidad cultural que exigen su tratamiento autónomo o desgajado del cuadro más estricto de los ‘géneros retóricos’. El ‘libro de viaje’, género ensayístico, posee inicialmente dos grandes características: su manifiesta continuidad respecto de la vida en su sentido activo de despliegue y, por otra parte, su simétrica y múltiple correspondencia directa con otros géneros. Esta correspondencia es relativa al género artístico de la ‘novela de viaje’, dentro del amplio arco que va del realismo a la ciencia-ficción y, también aunque en menor medida, a la poesía, así como al género del ‘libro de viaje científico’. El ‘libro de viaje científico’, al igual que el común de los ‘de descubrimiento’ y en general ‘expedicionarios’ también define por lo común un género ensayístico.

El 'libro de viaje' en tanto que literario, es decir altamente elaborado como discurso verbal, se encuentra asimismo en correlación con los 'libros de peregrinación', eminentemente religiosos, pero también con la 'guía', en todas sus dimensiones, o su doble y bipolar dimensión que podemos esquematizar mediante los extremos de la 'guía espiritual' (Zambrano 1971), sobre la que volveremos, y la 'guía de viaje', turística o utilitaria.

En el marco de la cultura tradicional, el 'libro de viaje de Italia', al menos hasta cierto punto destacado, puede tomarse como la más específica opción secularizada, modernización y relevo de las peregrinaciones a Tierra Santa, dentro del horizonte de la cultura occidental, especialmente si se toma en cuenta su convergencia con el viaje católico o pontificio de Roma, aunque ninguno de ellos es excluyente entre sí. Es decir, más allá de las migraciones, el viaje como costumbre o institución cultural es parcialmente sucesor de la mucho más antigua y voluminosa peregrinación religiosa medieval, cristiana, aunque nótese que esto también tiene lugar en otras culturas como la asiática o la árabe, adscribibles a diferentes religiones[1]. En cualquier caso, el viaje es por principio objeto literario de estudio comparatista (Pageaux 1994, 30ss). El viaje cultural, asociable a un modo del turismo especializado y pedagógico en particular desarrollado con distinción por individuos de cierto privilegio durante el comienzo de los tiempos modernos, con posterioridad al Renacimiento es peculiarmente productor de literatura y puede entenderse como un género o subgénero literario cada vez de mayor contenido y repercusión artística. Este tipo de viaje, con frecuencia denominado *Grand Tour*, Gran Viaje, singularmente el de Italia, adquiriría un especial relieve en tiempos de la Ilustración.

El 'viaje de Italia' y, subsiguientemente, las obras literarias a que ha dado lugar[2], constituyen el fenómeno más relevante en su campo creado por Occidente, y su especificidad mayor, incrementada por la mentalidad ilustrada y

1 El viaje medieval no es sólo religioso y militar sino también mercantil y con otros matices. Véase Roux (1967). Dentro del viaje medieval, Santiago de Compostela representa, por así decir, la alternativa a Roma. A propósito del camino de Santiago pero en general del viaje a España véase la síntesis histórica que contiene el prólogo de José García Mercadal a su monumental edición (1917-1954), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*.

2 Para una reflexión sobre el viaje de Italia y su caracterización mediante las obras literarias, véanse Brilli (1987), De Seta (1992), Martinet (1996), desconocedores, todo sea dicho, de la literatura española. Batten (1978) fue pionero en estos estudios; la obra de Maczak (ed. 2002) es la más importante y fundamentadora. Para las obras españolas, véase Arbillaga (2005).

enciclopedista[3], es educativa pero también de más general proyección intelectual, según los casos, artística, sociopolítica, económica y científica. Quiere decirse, pues, que la literatura de viajes no de ficción, al igual que el viaje mismo, viene fundamentalmente determinada por dos ejes: la serie de los referidos aspectos y el lugar o país de viaje. Si bien se mira, esto ya atañe a la cuestión del género literario desde el punto de vista temático. En cualquier caso, el viaje de Italia actualmente es considerable en su valor fundamental de cultura retrospectiva, si bien subsiste, quizás en competencia con otras realizaciones de viaje características de nuestro tiempo, tanto en sentido netamente turístico como cultural, tal sucede con el viaje a Norteamérica, preferente hoy[4].

La contribución literaria española al libro de viajes, ya desde la Edad Media, y en particular al "viaje de Italia", lugar privilegiado de los estudios comparatistas, es muy poco conocida. Las referidas *Cartas familiares* de Juan Andrés, compuestas originalmente en español, representan el ejemplo más contundente en tal sentido[5]. De esta manera, el proyecto intelectual de Andrés, que mediante *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* accedió a construir la primera historia universal y comparada de la literatura en su más amplio sentido, se torna asimismo objeto literario comparatista dentro del ámbito más evolucionado de la cultura de la Ilustración neoclásica.

Ahora bien, es necesario comenzar por distinguir entre "viaje" y "literatura de viajes", por más que esta última se funde en la experiencia anterior; distinguir dentro de la literatura de viajes entre obras de ficción y obras ensayísticas; reconocer que es muy escasa la fundamentación programática de este tipo de obras y la no mucho mayor consecución *teórica* de la reflexión sobre las mismas. Es decir, el 'viaje' es por sí mismo una tendencia literaria y cultural en amplio sentido. Por ello habremos de detenernos en algunos aspectos teniendo en cuenta nuestros estudios.

En primer lugar será necesario efectuar ciertas precisiones conceptuales incluso de nuevo cuño, lo cual facilitará un cierto orden de cosas a fin de po-

[3] Véase el artículo "Voyage" de la *Encyclopédie* de Diderot y D´Alembert (t. XIII, V, 48), que comienza afirmando que los viajes fueron la mejor escuela de los grandes hombres antiguos y dedica una parte considerable al viaje de Italia que inicia así: "Il est en particulier un pays au delà des Alpes qui mérite la curiosité de tous eux dont l´éducation a été cultivée par les lettres…"

[4] Esto también lo ha subrayado recientemente Philippe Berthier (2002, 239-268).

[5] El más ambicioso aunque imperfecto repertorio del género es la extensa obra de G. Boucher de la Richarderie, *Bibliothèque Universelle des Voyages ou Notice complète et raisonnée de tous les Voyages anciens et modernes dans les différents parties du monde*…(1808).

der situarse ante el objeto según los criterios que aquí se proponen. Si, como ha quedado dicho, el primer punto a discernir es entre viaje y libro de viaje, a esa distinción es necesario sumar la de materia de viajes, que pone en relación los dos elementos anteriores. Entenderemos que el viajero, o el viajero del "Gran Viaje", accede a sujeto como individuo legal, cultural y moralmente extranjero, o semiextranjero. Esto es una circunstancia, pero que evidentemente adquiere carácter definitorio y determina el principio de contraste que rige el viaje desde el viajero, esto es quien percibe e interpreta. Precisamente el contraste está regido por la extranjería. El viaje en conjunto cabe ser delimitado como un topos que se circunscribe en el país objeto de viaje en tanto que curso, y a su vez viene precedido por un topos previo e implícito, que es la patria de origen. Ésta es el lugar de partida (inicio), y asimismo, o así suele ser en el libro de viaje, el lugar de llegada o término (final), y ambos identifican los límites, es decir el antes y el después, usualmente apenas explicitados. El viaje es en realidad un durante o un tiempo en sucesión suspensiva. Habrá que tener en cuenta su figura, la circularidad, la elipse… Entre los puntos de partida y llegada considerados como extremos de inicio y final, naturalmente, es donde tienen lugar otros sucesivos puntos de partida y llegada que justo son aquellos que constituyen el curso del viaje y señalan la segmentación del mismo. Además, el viaje puede ser una concatenación de dos o más viajes (así en el ejemplo de Andrés, Baretti, Flaubert, etc.). El curso del viaje no es el simple itinerario, el trayecto, de la misma manera que la enunciación remite a un extenso campo de factores y relaciones que supera en mucho la delimitación verbal del enunciado. El curso otorga sentido al viaje, es decir significa, revela la vida propia de los lugares en relación al viajero como un todo y, finalmente, representa una expresión propia. Por su parte, en cuanto a la segmentación, la del viaje empírico puede coincidir o no con la segmentación literaria (carta, anotación del diario), mas en cualquier caso esta relación y, sobre todo, la segmentación literaria, es muy relevante desde el punto de vista tanto del análisis del objeto del viaje como del curso del viaje representado y la obra literaria como entidad construida. La segmentación, al igual que el curso del viaje en general, se particulariza en enumeración. Por principio, la estructura del libro de viaje es enumerativa. En el libro de viaje cultural o científico no hay problema de adecuación entre el espacio y el tiempo representados: ha de ser en principio la adecuación natural. En el libro de viajes de ficción esto último puede ser muy diferente y complicado.

Aquello que cabe denominar "materia de viajes" ha ofrecido secularmente una gama de resoluciones literarias que oscila entre los géneros artísticos,

esto es de ficción, y los géneros ensayísticos. Más allá de la puntualidad del género lírico, que por supuesto también se ocupa del viaje, y sobre todo de la épica y de la novela, de la novela apellidable, de manera completa o bien en cierta medida, como novela de viajes, es de advertir cómo la historiografía originariamente intervino asimismo en la consecución del relato de viajes, incluso del relato más propiamente fantástico[6]. Con independencia del tratamiento característico de la materia de viajes por parte de una poesía lírica, además de una dramática, también esporádica, y propiamente de los géneros narrativos constituidos por la épica y la novela, lo cierto es que en éstos la diferencia básica consiste en ser materia de ficción o convencional y predominantemente de ficción: ya se trate de la *Odisea*, del *Persiles* o de cualquier novela bizantina.

Partiendo de la doble consideración de género en tanto que formal y en tanto que temático y, a su vez, la factible superposición de ambas posibilidades, es preciso advertir que, evidentemente, los llamados géneros "de viaje" son por principio géneros de discriminación temática y, en términos generales, su especificidad formal no posee una determinación precisa por encima de lo relativo a la concatenación sucesiva de lugares o designaciones topográficas y la integración mayor o menor de discursos de modalidad descriptiva y, en consecuencia, con las peculiaridades retóricas que oscilan de la descripción científica a la literaria, la écfrasis, ciertas particularidades de los géneros puramente artísticos, antes referidos y que aquí no nos interesan en la medida en que se atienen a un proyecto fabulado de ficción y no ensayístico. Es de subrayar que los géneros de viaje ensayísticos se insertan en un segmento, dentro de los ensayísticos, que, tomado en el aspecto de su situación intermedia entre el segmento de los géneros artísticos y el correspondiente de los

[6] Lo observaba García Gual (1999): "Recordemos que ya en el mundo antiguo la narración de viajes fabulosos, maravillosos o fantásticos (según la distinción de T. Todorov) surgió como parodia declarada de los relatos de historiadores -como Ctesias y Herodoto-, como bien lo advierte en el famoso proemio de los *Relatos verídicos o Verdadera Historia* el satírico y humorista Luciano, al comenzar el texto sin duda más influyente de los del género (con sus muy notorios ecos luego, a muchos silos de distancia, en Rabelais, Cyrano, Swift, etc.). La aparición de la novela de amor y aventuras en la Grecia helenística combina el interés por los escenarios que visistan los protagonistas -en mu variados paisajes- con lo romántico. Pero es Luciano quien ofrece el más amplio repertorio, el más fantástico también, de todos esos textos, en los que figuran el viaje a la Luna y las estrellas, la visita del País de los Muertos, la exploración del vientre cavernoso de una gran ballena, etc. Combina antiguos motivos míticos con elementos que proceden de los relatos de viajes a países extremos –y así describe mares helados y cabañas redondas de hielo, que para él y sus lectores eran inverosímiles, pero que tal vez procedan de testimonios auténticos de otros viajeros griegos a frías tierras nórdicas" (p. 96).

géneros científicos, representa una doble tendencia o posibilidad: la aproximación, bien científica o bien artística. En esta teoría se especifica cómo la tendencia de aproximación artística (que es conducente por el extremo y con preferencia a la novela) presupone predeterminación temática de tipo de género (como es el caso de las confesiones, las memorias, la biografía, la utopía y tantos otros), mientras que la tendencia de aproximación científica señala la ausencia de dicha predeterminación. Por ello, el género, o subgénero, del viaje científico, aun manteniéndose en los límites del discurso de lengua natural o de la exposición no puramente científica por encima de la propia naturaleza del objeto que adopta, su tema, que es científico y en este sentido define el género, conduce la ausencia de predeterminación temática. Entiéndase, advirtiendo que nos hallamos en un segundo grado de determinación, la obra de viaje científico pertenece a este tema, el científico, pero no alcanza a especificar *a priori* qué concepto dentro de éste, siendo posible dicha especificación en un paso subsiguiente. Se dirá que aquí existe un problema de terminología meramente nominal, y sin duda es así; ahora bien, esto no resta sino que acompaña a la marcha más general del argumento.

El conjunto del anterior argumento no es, evidentemente, una pura abstracción sino una interpretación de inserción histórico-literaria. Situados en la concreción literaria del viaje cultural y del modelo del viaje de Italia, como género ensayístico establecido con preeminencia por encima de una posible distinción artístico-literaria o de ficción, es de subrayar cómo ésta especificación italiana constituye el rasgo que lo eleva a categorización de género sin duda más relevante de entre la gama de los géneros de viaje y el más difundido o, al menos, prestigioso si se prescinde de la "guía de viaje", la cual tiene en principio un valor meramente utilitario, sencillo y general y, por ello mismo, puede entenderse que sirvió, al igual que los itinerarios o descripciones de viajes de santos, como fundamento o precedente para la perfilación de las obras de viaje a Italia, e igualmente, por supuesto, a otros lugares[7]. Para esto y lo que continúa pueden verse nuestros estudios (1996, 2004a, 2007).

[7] Ha sido tenido en cuenta cómo en el viaje a los Santos Lugares, en su literatura, el paso por Italia establece un precedente importante en lo que tiene que ver tanto con los aspectos más estrictos y prácticos de la guía geográfica, de caminos, etc., como con las vidas de santos, sus itinerarios y demás. Venecia y Roma, por razones geográficas y religiosas en el segundo caso, son las ciudades principales en este sentido. Hay dos obras medievales comúnmente señaladas a tal propósito, el *Itinerarium duocentesco*, la más temprana, y las *Mirabilia urbis Romae*, de 1140. La guía de Roma es con creces el subgénero más nutrido dentro de la gama. Sobre todo para los siglos XVI y XVII, véase Maczak (2002, pp 38 ss.). El género de la guía de Italia probablemente alcanza su cumbre pasada la mitad del XVIII

En lo que se refiere a la cuestión de la Poética, existen textos destinados a la instrucción del viajero con elementos muy destacados cuya aplicación, si bien conduce a una poética del viaje en sentido evidentemente empírico, o bien incluso, de otro lado, a la elaboración de obras al estilo del tratado descriptivo de materia económica y social, por otra parte también serían textos clasificables como de determinada clase preceptiva. Esto último es asimismo relativo a dichos tratados económicos de discriminación temática o conceptual referible a los libros de viajes y, de hecho, se trata de textos que repercutieron en la composición de los mismos, aunque no deje de ser cierta y tal vez superior la influencia ejercida por los propios libros entendidos como modelos de género, al igual que estas obras también fueron igualmente influyentes para la práctica del viaje, a su vez su escritura, y desde luego para el fomento del impulso hacia el mismo. Es de recordar el ejemplo de los difundidísimos *Remarks on several parts of Italy in the years 1701, 1702 and 1703*, de Joseph Addison[8]. Quiere decirse, por tanto, que de esos escritos destinados a la instrucción del viajero cabe afirmar que poseyeron una función prescriptiva ambivalente u oscilante entre el proyecto de vida real y el proyecto de composición literaria. Años antes aconsejaba Francis Bacon al viajero: "que lleve un diario"[9]. Así, pues, aparte de una convergencia de vida y literatura, se trata de escritos que nosotros podemos considerar en apreciable medida en tanto que poéticas, y hasta cierto punto retóricas, que amplían y superan grandemente las prescripciones que los tradicionales esquemas de uso retórico, como más adelante veremos, destinaban al estricto planteamiento descriptivo y enumerativo acerca de las ciudades. Son, según documentó Batten, textos instructivos, sobre todo procedentes de Inglaterra, con función netamente for-

con Jérôme Richard, *Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle* (1776), también en lengua francesa precedida por la guía de Rogissard y renovada por la no menos célebre de Lalande.

8 Addison, al igual que algunos otros intelectuales, viajó como tutor de algún joven distinguido. La obra señalada, recuerda Ana Clara Guerrero (1990) cómo "se convirtió en compañera inexcusable de cualquier inglés de principios de siglo que decidiese emprender el *Grand Tour*. Prueba de su éxito son sus casi 20 ediciones a lo largo del siglo, y su traducción al francés, holandés y otras lenguas" (p. 38).

9 Cf. F. Bacon, "De los viajes" (1625, 66). Se lee en la página anterior: "Es extraño que en los viajes marítimos, donde no hay nada que ver sino cielo y mar, los hombres escriban diarios; pero en los viajes por tierra, donde hay tanto que observar, la mayoría no los escriben, como si la ocasión fuese más apropiada para vivirla que para observarla. Sin embargo se siguen haciendo diarios". Bacon no parece caer en la cuenta de que el viaje marítimo mantiene en cierta inseguridad y constreñimiento, ya espacialmente, al viajero y le obliga a cierta introspección a diferencia del viaje terrestre.

mativa, didáctica e incluso documental con el fin de obtener información y aprovechamiento de los viajes que se realizaban. De hecho, la Royal Society londinense ya publicó en 1666 unas *Directions* para viajes. Aún antes, como ha mostrado el mismo Batten, existió una suerte de manuales con cuestionarios destinados a dicha función mediante los que se pretende obtener, entre otros aspectos, una descripción geográfica, de bienes y comercio, de universidades e instituciones culturales, de provincias y administración[10]. Ésta clase de textos, a manos de la ilustración más utilitarista, se convertiría a veces en el planteamiento preceptivo de puros recetarios dedicados al proyecto de indagación y catalogación de datos económicos y empíricos como los referentes al precio relativo de la tierra y el dinero[11]. Esta relevante tradición inglesa sin duda tiene su más notable antecedente en Bacon, en uno, ya antes citado, de los *Essays* de la última edición de 1625 dedicado a los viajes[12], y culmina

[10] Es el caso de las *Most Notable and Excellent Instrvctions for Traueillers*, de William Davison, que según Batten debieron server de primer modelo y fueron utilizadas como introducción a *Profitable Instructions Describing What Special Observations Are To Be Taken by Travellers in All Nations* (1633). Davison diferencia en su catálogo de cuestiones tres tipos: “The Countrey”, “The People” y “The policy and gouernement”, de los cuales Batten (1979, 88-89) reproduce el primero, sus siete partes referentes al “país”, traducido, suprimiendo los esquemas de llaves, por A. C. Guerrero (1990, 34-35), empezado por “Su estimación y naturaleza”.

[11] Siguiendo a Batten (1979, 90-91), también se ha referido a ello Guerrero (1990, 40ss.) a propósito de las *Instructions for Travellers* (1757) de Tucker, quien prescribe que el viajero debe averiguar… (“Let the Traveller enquire…”) 1. el precio relativo de la tierra y el dinero; 2. observar las condiciones de las posadas en los grandes caminos; 3. averiguar el número de vehículos que pasan por el camino; 4. estar muy atento a la cantidad y calidad de las mercancías que se encuentran en las tiendas; 5. informarse sobre el nivel de vida de las ciudades; 6. observar tanto en el campo como en la ciudad si la mayoría de los habitantes decora o mantiene limpio el exterior de su casa; 7. averiguar si los colonos en el campo pagan sus rentas en dinero o en especies.

[12] Este breve ensayo, “De los viajes”, atento a la vida práctica, es una suerte de sintético manual de instrucciones y contiene un conocido párrafo enumerativo y programático: “Las cosas que hay que observar son las cortes de los príncipes, especialmente cuando dan audiencia a los embajadores; los tribunales de justicia, cuando celebran vistas de causas; y lo mismo los sínodos eclesiásticos; las iglesias y monasterios con los monumentos conmemorativos que contengan; las murallas y fortificaciones de las ciudades y poblaciones; las obras y puertos, antigüedades y ruinas, bibliotecas, colegios y controversias y conferencias donde las haya; navegación y barcos; casas y jardines estatales y de placer, grandes ciudades próximas; armerías, arsenales, polvorines, agencias de cambio y bolsa, ejercicios de equitación, esgrima, instrucción de soldados y cosas análogas; comedias a las que asista el mejor público; colecciones de joyas e indumentaria; vitrinas y rarezas; y, para terminar, todo lo que sea memorable en el lugar al que se vaya, de todo lo cual tutores o sirvientes tienen que hacer la diligente averiguación. En cuanto a los regocijos públicos, carnavales, fiestas, bodas, funerales, ejecuciones capitales y espectáculos análogos, no es necesario llamar la atención sobre ellos; sin embargo, no deben desdeñarse” (Bacon, ed. 1985, 65-66).

bien entrado el siglo XIX con los manuales célebres, más informativos que técnico-documentales en sentido ilustrado, de Richard Ford[13]. Evidentemente, y por lo demás, los principios de la originalidad romántica se afanarían en la narración de otros elementos bien distintos, pero también en la reformulación y exacerbación de algunos de éstos ya conocidos y el establecimiento, no se olvide, de otra tópica subsiguiente, ahora mucho más subjetivista y atenta a los movimientos y las percepciones de tipo emocional. Probablemente, el "viaje sentimental" de Sterne, pese a su carácter relativamente difuso, señala un lugar de referencia en este punto, y una evolución de sentido romántico.

En principio, la escasa predeterminación formal que caracteriza al género de viaje, en particular el de viaje cultural, y por consiguiente el "viaje de Italia", digamos que pertenece al plano retórico del discurso y no a al de las grandes estructuras textuales de composición y género. Esta escasa predeterminación formal, que es un aspecto muy común entre los géneros ensayísticos, significa entre otras cosas una suerte de indefinición del marco estructural de las obras que hace especialmente posible la adopción de estructuras justamente de marco *neutralizable* en el sentido de que poseen una gran capacidad de absorción o alojamiento de muy diferentes realizaciones, las cuales, a tenor de la evolución cultural mostrarán unas u otras preferencias. La posibilidad está ahí y el hecho es que la carta en especial, también el diario, incluso subordinadamente a ésta, como veremos, ofrece ciertamente una de las mejores acomodaciones desde el punto de vista de la adaptabilidad formal. En este sentido, se comprenderá fácilmente, carta y diario se tornan complementarios. En una carta cabe desde un ensayo a una memoria, aunque esto pueda contravenir la noción definitoria, usualmente aceptada, de "conversación entre amigos ausentes", que es la definición inicial procurada por Cicerón, recuperada para el humanismo renacentista por Petrarca y que ha permanecido en la tradición occidental. Recuérdese, por demás, que Andrés utiliza con preferencia, en sus estudios, la fórmula de la "Lettere" o "Carta" por encima de la de "Dissertazione", pero se entenderá fácilmente que tales usos responden a la determinación pragmática que la circunstancia que cada uno de ellos exige. Más adelante quedará de manifiesto cómo Andrés poseía un concepto muy formado de estos géneros. Pero lo que ahora interesa observar es el hecho de que la redacción en forma de diario es susceptible de asimilarse a la función epistolar, con independencia incluso de si el diario no fuera inicialmente destinado a ser leído por otra u otras personas diferentes

13 Pueden verse traducidos, en once volúmenes, en Madrid por editorial Turner.

al autor del mismo. En cualquier caso, lo cierto es que el diario de viajes comúnmente conocido es dado a la imprenta por voluntad de su autor, quien a su vez por lo común con esa función transmisora ya lo concibió, o en último término lo prepara para que así sea. Este juego de dobleces tiene que ver con posibles artificios literarios, tal el caso de las *Cartas familiares* de Andrés, en cuyo comienzo se juega con la idea de que no hubieran sido escritas sino para lectura restringida de su hermano Carlos, pero también, como allí se dice, de otras personas próximas, lo cual relativiza sumamente la privacidad pero, a un tiempo, centra un problema importante del tratamiento del género, a saber: la aceptabilidad de entregar a lectura pública textos que contienen elementos referentes a la vida privada y, a su vez, sin subterfugio alguno al abrigo de la ficción, presentados en tanto que reales, biográficos o, mejor, autobiográficos. Aquí hay asimismo un sustrato poetológico operante que apoya la duda acerca de la aceptabilidad referida, por cuanto sólo la realización poética, dentro del horizonte clasicista, asume en forma de arte esa legalidad de la expresión de la vida íntima o privada. La cultura moderna, precisamente, resolverá esa limitación, al igual que mediante la caída del concepto de finalidad o causa final clasicista junto a la asunción de una libertad kantiana, hará posible la creación definitiva y estable del libre discurso propio del género, moderno por principio, del Ensayo.

Aparte de la tradición antes referida de los textos de instrucción y preceptiva del viaje, existe una poética individualizada del género de viaje cultural. Es la que planteó, en un escrito preliminar a propósito de la edición de su viaje a Francia, Arthur Young (ed. 1976), el economista y agrónomo que produjo una de las obras fundamentales y especializadas del género mediante sus *Travels* concatenados[14]. Con verdadero talento pragmático de escritor (lo cual demuestra que lo era además de agrónomo, y de hecho fue tratadista en diversas materias), Young se plantea inteligentemente la contigüidad y convergencia de 'diario' y forma epistolar frente a la opción del Ensayo, que es aquella que ofrece no el viaje mismo sino los resultados de éste, por otra parte tomando el concepto de Ensayo de manera amplia y acorde a la cultura anglosajona de la época. El valor y la singularidad del documento exigen su lectura:

> Hay dos métodos para escribir sobre viajes: bien describir (*register*) el viaje mismo, bien su resultado (the result of it). En el caso primero, hablamos

14 Quepa anotar, por otra parte, que los viajes de Young han sido comparados al algo anterior libro de Joseph Townsend, *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787).*

de diarios, bajo cuyo nombre pueden clasificarse todos aquellos libros de viajes escritos en forma epistolar (*form of letters*). El segundo tipo suele tomar la forma de ensayos (*essays*) sobre distintos asuntos. Casi cualquier libro moderno de viajes sirve como ejemplo del primer tipo; del segundo, los ejemplares más perfectos son los admirables ensayos de mi gran amigo el profesor Symonds acerca de la agricultura italiana.

Poca importancia tiene qué forma adopte un hombre de auténtico genio, pues éste sabrá hacer útil cualquier forma e interesante cualquier información. Sin embargo, en el caso de personas de talento más moderado, es muy importante considerar las circunstancias a favor y en contra de ambos modos.

El diario (*journal*) tiene la ventaja de llevar consigo un mayor grado de credibilidad y, por supuesto, mayor sustancia. Cuando un viajero que recoge sus observaciones de esta manera, inmediatamente nos damos cuenta de cuándo habla de cosas que nunca ha visto. No puede ofrecer consideraciones estudiadas ni elaboradas sobre fundamentos insuficientes: si ve pocas cosas, poco puede recoger; si apenas tiene oportunidad de informarse bien, el lector lo ve en seguida, y por ello no dará a su relato mayor credibilidad de la que pueden merecer sus fuentes; si pasa por una región tan deprisa que es incapaz de juzgar aquello que ve, el lector lo sabe inmediatamente; y lo mismo sucede si pasa largo tiempo en lugares con poco o ningún movimiento por asuntos o negocios privados; y así el lector tiene la satisfacción de verse libre de las imposiciones que admita la naturaleza del caso, ya sean éstas involuntarias o hechas a propósito. Todas esas ventajas las quisiera para sí el segundo método.

No obstante, y para equilibrar ambos, hay en el diario (*diary*) importantes inconvenientes, entre los cuales el principal es la prolijidad (*prolixity*) a la que suele conducir, y que el propio modo de escribir hace casi inevitable. Provoca necesariamente la repetición (*repetitions*) de los mismos temas y las mismas ideas, y desde luego que no debemos pensar que es una falta ligera utilizar demasiadas palabras para decir aquello que es mejor decir en pocas. Otra objeción muy relevante es que los asuntos importantes, en lugar de ser tratados de una pieza a manera de ilustración o comparación, se ofrecen de forma tan desordenada como se perciben, sin orden ni conexión. Es éste, pues, un modo que disminuye el efecto de la escritura y destruye buena parte de su utilidad.

A favor de la composición de ensayos sobre los objetos principales que uno ha observado -esto es, de dar el resultado del viaje, no el viaje mismo-

cabe mencionar una ventaja tan obvia como importante, a saber, que las cuestiones tratadas de esta manera se ofrecen en un estado de combinación e ilustración tan completo como permitan las habilidades del autor, de modo que el asunto se presenta con toda su fuerza y efecto. Otra circunstancia admirable es su brevedad, pues rechazar todo detalle inútil supone que el lector no tiene ante sí más que aquello que ayuda a explicar completamente el asunto. De sus desventajas no hace falta casi ni hablar, pues han quedado suficientemente claras al hablar de los beneficios del diario: las ventajas de uno son proporcionales a las desventajas del otro.

Tras sopesar los pros y los contras, creo que no resultará imposible en mi caso que me quede con lo mejor de ambos.

Con un objetivo esencial y predominante en la mente, la agricultura, he creído que podría alojar cada asunto en un capítulo distinto, utilizando así las ventajas que confiere escribir únicamente del resultado de mis viajes.

Al mismo tiempo que el lector disfruta de cualesquiera satisfacciones de las que proporciona la forma del diario (*diary form*), las observaciones que hago sobre el aspecto de los países que he recorrido, y sobre la educación, las costumbres, las diversiones, las ciudades, los caminos, las casas, etc., bien pudieran ofrecerse como tal diario (*journal*), y así satisfacer al lector en todos las cuestiones en que su sincera actitud le pida ser informado, según los motivos apuntados más arriba.

Es a partir de esta idea como he revisado mis anotaciones y he efectuado el trabajo que ahora ofrezco al público (pp. 5-6)[15].

15 El citado texto preliminar continúa con otros dos curiosos párrafos relativos a la decisión adoptada por el autor en su propio trabajo: *Sin embargo, viajar sobre el papel, al igual que moverse entre rocas y ríos, tiene sus dificultades. Cuando ideé mi plan y comencé a trabajar en él, rechacé sin contemplaciones una variedad de circunstancias relativas a mí mismo y a las conversaciones con diversas personas que había plasmado en el papel para diversión de mi familia y amigos más allegados. Ello me supuso el reproche de una persona cuyo juicio tengo en alta estima, pues pensaba que había echado a perder mi diario al descartar precisamente aquellos pasajes que más habrían gustado a los lectores comunes; en una palabra, que o bien debo abandonar el plan de mi diario, o bien lo dejo tal y como lo he escrito. Para tratar al público como un amigo, dejaré que lo vea tal y como está, y confío en que su candor perdone las trivialidades. Mi amigo lo razonaba así*: De ello depende, Young, que las notas que has escrito hasta este momento puedan proporcionar más placer de lo que vas a escribir a partir de ahora, con la mente puesta en la idea de la reputación: cualquier cosa que destaques será lo que más interés posee, pues la relevancia del asunto será tu guía. Créeme si te digo que tener en cuenta esta consideración no agrada tanto como un estilo de pensar y escribir descuidado y sencillo, el mismo que cualquier hombre pone en práctica cuando no escribe para la prensa. De lo acertado de mi opinión sobre esta materia tú mismo aportas una prueba. Tu viaje por Irlanda, decía con orgullo, constituye una de las mejores descripciones de un país que he podido leer, incluso a pesar de que tuvo escaso

La carta, su concatenación, como el diario, entrega por sí una disposición acorde al régimen de sucesividad, de estancias o localizaciones de itinerario que son propias del viaje. Carta y diario se tornan complementarios. En una carta cabe desde un ensayo a una memoria, aunque esto pueda contravenir la noción definitoria, usualmente aceptada, de *conversación entre amigos ausentes*, que es la definición inicial procurada por Cicerón, recuperada para el humanismo renacentista por Petrarca y que ha permanecido en la tradición occidental. El hecho es que la redacción en forma de diario es susceptible de asimilarse a la función epistolar, con independencia incluso de si el diario no fuera inicialmente destinado a ser leído por otra u otras personas diferentes al autor del mismo. Lo cierto es que el diario de viajes comúnmente conocido no es un mero documento privado sino que se entrega a la imprenta por voluntad de su autor, quien a su vez por lo común con esa función transmisora ya lo concibió, o en último término lo dispuso para que así fuera, como es el caso de Juan Andrés.

Se diría que Andrés pretendió una síntesis del "estilo epistolar" y la carta literaria en su sentido de doctrinal o, más bien, científico-humanístico, y esto técnicamente en no contradicción con lo que mantenía Mayáns, según vimos. Pero su proyecto fue ambicioso. Mediante las *Cartas familiares* compuso Andrés, si no exactamente la primera obra española que se ocupa de un viaje italiano, sí la inaugural del género propiamente dicho del "viaje de Italia" en las literaturas de lengua española, la primera publicada y la más singular y notable[16]. Asimismo, la obra representa, por evidentes razones temáticas,

éxito. ¿Por qué? Porque la mayor parte no es sino un diario de granja que, por muy valiosa que sea su consulta, nadie va a leer. Así pues, si llegas a publicar tu diario, publícalo para que lo lean; si no, olvídate por completo de tu método y dedícate a escribir disertaciones. Recuerda los viajes del Dr. –y la Sra.–, de los cuales resulta ciertamente difícil extraer una sola idea relevante, a pesar de lo cual se les recibió con gran aplauso; hasta las bagatelas de Barelli entre los arrieros españoles se leían con avidez. / *La gran opinión que tengo del juicio de mi amigo me llevó a seguir su consejo, a consecuencia de lo cual me aventuro a ofrecer al público mi itinerario tal y como se escribió en su momento. Por ello solicito de mi lector que me perdone si se le antoja que contiene demasiadas banalidades, que considere que el objeto central de mis viajes debe buscarse en otra parte de la obra, de lo cual podrá valerse inmediatamente si presta atención solamente a asuntos de naturaleza más importante.*

16 A finales del siglo XIX se publicaba el viaje que escribió Clemente Antonio Baena y Manzano titulado *De Arcos a Roma en 1761*, anotado por Miguel Mancheño y Olivares y editado en Arcos, Tipografía de El Arcobricense, 1893. Por otra parte, existe en la Biblioteca Menéndez Pelayo un manuscrito no publicado, de José García de la Huerta, exjesuita y hermano del conocido autor dramático, fechado en Bolonia en 1787 según otra copia existente en la Biblioteca Nacional (es decir un año posterior al primer volumen que editara Sancha de las *Cartas familiares* de Andrés) que lleva el título de *Cartas críticas sobre la Italia*. Puede verse

el comienzo más contundente del renacer para la época moderna, desde una situación muy evolucionada de la Ilustración neoclásica, de la tradición literaria hispano-italiana conducida de nuevo con fuerza (tras el notable episodio doctrinal que describe en este sentido *La Poética* de Luzán) en virtud de la expulsión de los jesuitas, hecho éste que constituye por sí mismo un verdadero ciclo cultural dentro del cual queda alojada la figura de Andrés junto a la larga serie de intelectuales españoles de esa congregación, especialmente Eximeno y Lorenzo Hervás, que le acompañaron en el destierro. Andrés, instalado en Italia y dedicado abnegadamente a la elaboración de su obra mayor, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura,* supo aprovechar los viajes y las cuantiosas investigaciones, sobre todo bibliográficas, emprendidas en éstos a fin de procurarse un material muy específico capaz de dar entidad característica y valiosa a un "viaje de Italia" no como obra artística sino fundamentalmente instructiva a finales del siglo XVIII.

La modalidad composicional de cartas en serie, o como pieza individual, tan frecuente en géneros ensayísticos de amplísima variedad temática[17], fue pues privilegiada por el libro de viajes y, en particular, las obras de viaje cultural (como es el caso del *Viaje de España* de Antonio Ponz o el más historiográfico, extenso e inacabado *Viage literario a las iglesias de España* de los hermanos Villanueva), y entre éstas los viajes de Italia. Así el *Grand Tour. Travels through France and Italy* (1766), de Tobias Smollet. Ya quedó referido lo atinente al problema de género en este sentido y su relación peculiar con el diario según señaladísimamente lo expuso Arthur Young. Ahora convendrá recordar, respecto de las "cartas familiares", la importancia, no siempre exoticista, del "viaje de España", como en las *Lettere familiari* (1763), de Giuseppe Baretti, que viaja desde Inglaterra a Portugal y España; o por otra parte, desde luego, en obras imbuídas, directamente o no, por las propensiones ro-

un buen repertorio y estudio histórico de los viajes españoles a Italia durante el siglo XVIII en M. Fabbri [en colaboración con L. Brunori] (1986, I). Este capítulo de Fabbri se ocupa de los autores citados más Viera y Clavijo (*Extracto de los apuntes del diario de mi viaje desde Madrid a Italia y Alemania*), el venezolano Francisco Sebastián de Miranda (*Viajes. Diarios 1785-1787*), Leandro Fernández de Moratín (*Viaje de Italia*) y el chileno Nicolás de la Cruz y Bahamonde (*Viaje de España, Francia e Italia*).

17 No será necesario ejemplificar; simplemente recuérdese que procedieron con esta modalidad autores europeos tan diversos como Séneca, Tomás Moro, Cascales, Schiller, Madame de Genlis, Madame de Sévigné, Voltaire, Feijoo, León de Arroyal, Blanco White, Montesquieu, Cadalso, Schelling, Daudet, Ganivet, D´Ors y tantos otros. Valga de muestreo. Esto al margen, naturalmente, de las compilaciones de cartas que dan lugar a epistolarios los cuales, si bien a menudo fueron más o menos previstos por sus autores el hecho es que no salieron así de sus manos.

mánticas, como *A travers l´Espagne, lettres familières* (1862), de Emile Guinet. Es un hecho que la cultura romántica, y esto obviamente al margen de las cuestiones formales de selección del género epistolar, propiciaría una suerte de alternativa entre el viaje exótico y de aventura, como principalmente, dentro de Europa, lo fue el de España, y el viaje de sesgo educativo o bien de riguroso concepto cultural, que fue el de Alemania, Francia y, muy privilegiadamente, el de Italia según exigía la grandeza artística del Renacimiento y su proyección en el orden fundamental de la civilización de Occidente. Pero volviendo a la selección de modelos constructivos de género, es imprescindible tener en cuenta las ejemplares y conocidas *Lettres familières écrites d´Italie en 1739 & 1740*, del Presidente Charles de Brosses[18], y el también epistolar *Neueste Reisen durch Deutscheland, Boehmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen* (1740), de Johan Georg Keyssler. Todo ello no quiere decir que siempre se haya de mantener constante dentro de un mismo libro una sola modalidad compositiva. Hay ciertas alteraciones. El fenómeno más reseñable en este sentido es, como en realidad ya sabemos, la combinación o convergencia del diario y la carta. El temprano *Nouveau voyage d´Italie* (1691), de Maximilien Misson, está diseñado como diario epistolar y, a este propósito, resulta parecido en cierto modo a *Italianische Reise* (1816) de Goethe, quien compuso de manera vacilante entre carta y diario la obra más relevante del género. Ya señaló Antoni Maczak (ed. 2002, 343), a propósito de Misson, que a partir de mediados del Seiscientos la carta se convierte en la forma predilecta. Por su parte, al *Voyage en Orient* de Flaubert, escrito sobre todo al modo del diario, sucede *a posteriori* que puede complementarse mediante la amplia serie de cartas privadas que el autor escribió paralelamente a parientes y amigos. Esto no deja de ser una textual circunstancia extratextual, pero significa una apertura paralela de la obra a tener en cuenta y, si bien se mira, refleja muy señaladamente las condiciones del horizonte pragmático del género. El *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín fue compuesto en cuadernos anotados y numerados a manera de diario, y así lo refleja el texto de la vieja edición, mientras que *De Madrid a Nápoles*, de Pedro Antonio de Alarcón, responde al discurso memorial y sólo puntualmente, al final, se acoge formalmente al esquema de diario.

[18] Obra que tuvo originalmente el título de *Lettres historiques et critiques sur l´Italie*. La tradición francesa persistió en el uso durante el siguiente siglo de este criterio de género ya enunciado en el título, según se comprueba en P. Gaigneux, *Lettres familières sur lÍtalie* (París, 1869) y O. Lescure, *Lettres familières sur Milan, Venise, Florence, etc., écrites en 1866* (París, F. Blétit, 1906).

Una gran tendencia, moderna en general más que estrictamente romántica, concierne de forma decisiva al establecimiento de una nueva prosa, liberada de las restricciones de la convención clasicista de la finalidad didáctica, vivaz prosa de expresión autobiográfica entre una de sus posibilidades más características. Esto posee importantes y muy diversos precedentes germinales, como por ejemplo son los casos tan dispares de Santa Teresa de Jesús y de Michel de Montaigne, de quien se recordará que con su secretario redactó un privado *Journal de voyage en Italie* que fue publicado en 1774. Las diversas producciones ensayísticas de la gama autobiográfica, más allá de los límites del diario y de las cartas familiares o el llamado "estilo epistolar", se dejaron engastar con frecuencia por partes dedicadas a viajes, como naturalmente había de ocurrir en virtud de condiciones biográfico-temáticas. Las Memorias de Giacomo Casanova, en realidad tituladas *Histoire de ma vie,* o la *Vita* de Vittorio Alfieri, por ejemplo, contienen pequeños libros autobiográficos de viajes, a España y otros países.

Como ya quedó dicho en otro lugar, las *Cartas familiares* de Juan Andrés a su hermano Carlos forman la obra de un ilustrado neoclásico y cristiano que se propuso una síntesis netamente cultural del viaje a Italia de materia literaria, artística y científica, preparada con austeridad y moderada individualidad subjetivizadora, según las pretensiones de una cultura previa a la sensibilidad prerromántica cuyo resultado fue la construcción del proyecto no sólo inaugural en sentido propio, sino de mayor envergadura dentro del género del viaje de Italia en lengua española.

Es evidente que para Andrés poco podía significar una apreciación de Italia desde un punto de vista como el costumbrista. Esto no quiere decir que efectuase sus viajes italianos ajeno a la impresión de la novedad y a la sorpresa de lo imprevisto, pero en todo caso muchísimo más prevenido que el común viajero, por más que la contemplación y el discurrir del pasaje italiano ofrezca casi por principio a todo aquel que lo emprende el juego de contrastes y memoria que viene a representar, aun para el hombre medianamente culto, un mundo sucesivamente tan comentado y descrito por anteriores viajeros y tratadistas. En fin, baste con recordar lo que significa para la época en que escribe Andrés la precedencia de Winckelmann. El hecho es que Andrés no describe en sus cartas la proyección de una, la más común, doble y larga línea cuasi paralela de ida y vuelta de viaje; Andrés tiene un lugar de base, Mantua, que es tanto lugar de partida como de retorno, y así sucesivamente en todos sus viajes. De manera que el *topos* andresiano del viaje, que es triple, concatenado, posee circularidad, cerramiento en una misma localización de

partida y llegada última, de principio y fin, lo cual pareciera solidario con el sentido *enciclopédico*, del cerrar en círculo, de sus viajes. Éstos ofrecen una simetría triangular configurada por dos formas elípticas superiores, a derecha e izquierda de Mantua, y una elipse inferior en vertical, mucho más larga, en coincidencia con la geografía peninsular italiana, y haciendo forma de cruz. Asimismo, es preciso subrayar que el viaje de Italia es el más literario y libresco, en tanto que viaje y en tanto que obra literaria, y esta consideración atañe a la percepción de los lugares por parte del viajero.

La perspectiva científica y erudita hace de Andrés un viajero urbano, de los lugares del saber. Probablemente, sólo la objetividad geográfica unida a la necesidad narrativo-descriptiva de un contrapunto hace a nuestro autor ocasionalmente paisajista. Esto es, sus paisajes, restringidamente descriptivos salvo excepciones, son pocas veces de naturaleza y sí numerosamente urbanos y aún mucho más de panorama arquitectónico. Si Andrés elabora un discurso entretejido, según dijimos, mediante la *enumeratio*, ésta podría decirse que lo es, en primer término, de ciudades. Las ciudades constituyen los lugares mayores y tópicos del libro de viaje, y si las mismas son los lugares absolutamente preferentes del viaje de Italia, todavía lo son más para Andrés, un intelectual que opera organizando los “lugares del saber”, es decir dentro de las ciudades. Pero el Abate, en primer término, al igual que el común viajero, ha de afrontar la tópica del *ludibus urbium* que desde antiguo regía, a modo de esquema de *loci,* el tratamiento retórico de la ciudad, tanto en lo que se refiere al *dentro* como al *fuera* de la misma. Es el esquema transmitido por los *Excerpta Rhetorica*: antigüedades y fundadores, situación y fortificaciones, fecundidad de campos y provisión de agua, costumbres, edificios y monumentos, hombres célebres; esquema que Andrés, antiguo profesor de Retórica, procura seguir con precisión enumerativa y escueta atendiendo al caso concreto de la ciudad de que se ocupa. Situado en la posición de *fuera*, y según era de esperar, Andrés se sirve del panorama, de la vista panorámica como impresión plástica y general de las ciudades, y recurre a las enumeraciones, bien como adelantamiento introductorio, bien incluso como pintura abreviada de los elementos de la naturaleza.

La posición de *dentro* de la ciudad desarrolla especialmente la función descriptiva y la tensión de este proceso mediante la dicotomía interior/exterior, las indicaciones de dentro y fuera de los edificios, las “fábricas” que él dice. La relevancia adquirida en la obra por los lugares de estudio (bibliotecas, universidades, academias, colegios, observatorios astronómicos), induce a diferenciar éstos de los restantes públicos, comúnmente, o privados, sean

religiosos o civiles (catedrales, iglesias, hospitales, palacios, villas y el caso de función intermedia de los museos). A Andrés le interesa sumamente la arquitectura, su descripción, reestructurando fuertemente así la dicotomía fuera/dentro y su representación del espacio. Suele haber unas señas del lugar, y los interiores de los edificios son recorridos en su orden natural. Respecto de la pintura y la escultura, esto es los objetos que allí se contienen, se muestra más secamente enumerativo. En ningún momento ensaya describir una obra pictórica, si bien de algunas esculturas dice sus partes. Pareciera, pues, que Andrés mantiene rigurosamente la acomodación al discurso, a la representación espacial que éste procura, de la espacialidad real de los lugares. En el curso de la descripción de edificios, a veces queda relacionado intensamente el paso de parte a parte mediante el verbo "entrar", subsiguiente a un anterior "se ve" y con frecuencia precedente de un "tiene" o "hay" que incide en la observación que conduce a la acumulación enumerativa y otorga base empírica, el haber, a los conjuntos de valor. También existe, desde luego y una vez entrado en materia, la elipsis declarada, como es bien sabido que acostumbran los autores de libros de viajes. Esto funciona a menudo como mecanismo selectivo tanto de lugares como de los objetos de éstos. Existe, por tanto, una fuerte especialización topográfica y de análisis macroscópico. Por lo demás, de manera un tanto regida por el efectismo, en ocasiones se recurre al "golpe de vista", incluso así expreso, al modo de la hipotiposis a fin de indicar la notable impresión producida por la visión simultánea y súbita de un conjunto. Y esta figura se diría que es a su vez imagen del conjunto de la obra, conjunto más reconstruido por medio de la estratificación de los lugares que no por la acción del tiempo, según exige la epistemología de las ciencias positivas.

En fin, es necesario entender que la Guía, que ha de comprenderse como género "de viaje", ofrece una duplicidad genérica y que en esas dos posibilidades que alberga existe ciertamente un notable intento de sentido humanístico. Es decir, bien se trate de una Guía como camino del espíritu, como descripción del viaje del alma, así la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, bien se trate de una Guía con fundamento geográfico, de peregrinación a Roma o las que existen en otras culturas. Ambos casos pueden presentar asimismo una relación analógica, también simbólica, es decir alegórica en que los movimientos del alma, por decirlo de manera rápida, pueden ser representados como movimientos geográficos[19].

19 He desarrollado este argumento en (2007, 283-292).

5. De Historiografía e Historia de las Ideas

5.1. De Historiografía e Historiografía literaria

Si los géneros proverbiales definen la gama de la brevedad, la historiografía define la gama de la multiplicidad y la más frecuente alta extensión. La multiplicidad viene determinada por dos motivos: la diversidad de géneros y la amplitud de la clasificación de las ciencias humanas, las cuales establecen multitud de objetos historiográficos además de las propias historiografías particulares por disciplinas. La tradición antigua determinó muy pronto la 'historia', y subsiguientemente sus peculiaridades y clases. Sin duda Alfonso Reyes (ed. 2010) ha interpretado esto con sutil penetración atinente a la etapas presocráticas. El hecho por otra parte es que la Historia, opuesta aristotélicamente a la Poesía por cuanto establece un discurso imprescindible y particular acerca de los hechos reales o acontecidos dispuso de un lugar estable en la serie de los *studia humanitatis*. Esto se diría que garantizó secularmente la identificación de la Historia, de forma preferente junto a la Retórica o la Oratoria, como acompañante, hermana menor sujeta a la conexión prosaica de la razón y la realidad frente a la grandeza autónoma de la Poesía. Así llega a las lecciones de Estética de Hegel, en formación secundaria, de gran importancia lógica, pero sólo de cierta atención teórica. Aunque la Historia, por seguir en el eje hegeliano, como veremos en adelante, tuvo avanzada discriminación genológica. Ahora bien, lo que aquí nos proponemos es dejar constancia de los problemas y de los géneros historiográficos y, entre éstos, además de la historiografía en sentido general, de la Historia de la Literatura y del Arte y, en particular, de las grandes invenciones modernas de la Historia de las Ideas

y la Historia de la Cultura. Esta serie de géneros en realidad habría de situarse junto a otra, la de los ‘memorialísticos’ (biografía, autobiografía, diario…), en el marco de la gran serie de los Géneros Ensayísticos, es decir una de las mitades de la Literatura, entendida ésta, según hemos mantenido, como la producción de discursos de lengua natural altamente elaborados. Si la Historiografía en su sentido general atañe al todo de la existencia humana, por su parte el campo disciplinar de la Historia de las Ideas define a su vez el género historiográfico distintivo de la cultura intelectual moderna[1].

La Historiografía, serie originalmente ligada, pues, no ya a los estudios de ciencias humanas en amplio sentido sino a la estricta esfera humanística, requiere tratamiento genológico específico. El estudio de las producciones historiográficas desde el punto de vista del género exige en primer término avanzar la identificación temática entre subdisiciplinas historiográficas y géneros historiográficos, para en un paso siguiente, dado el caso, distinguir entre subgéneros historiográficos dentro de los campos disciplinares o subdisciplinas. Tras la discriminación aristotélica de Historia y Poesía, pienso que es Hegel quien de forma más relevante replanteó el problema de cara a la época moderna. En su clasificación se encuentran los elementos necesarios para derivar las proyecciones contemporáneas a partir de una base bien sustentada. Diríase que sólo la Crónica, o algunos de sus matices, quedan inespecificados. En realidad el género de la Crónica, cuya denominación es múltiple y puede vincularse de hecho a épocas medievales, o por ejemplo al mundo hispanoamericano, o bien más tarde al artículo periodístico, converge según veremos con el primer tipo hegeliano y por lo demás disfruta de un tratamiento plural pero bien establecido. El argumento hegeliano se encuentra en los preliminares de su valiosísima al tiempo que descabalada Filosofía de la Historia. Se trata de una clasificación sustancial, no formal, de los géneros historiográficos. Resumiré en lo que sigue el núcleo del pensamiento hegeliano siguiendo las dos versiones que realizó de esa obra[2].

A juicio de Hegel existen tres modos de considerar la historia: el “simple”, el “reflexionado” y el “filosófico”. El primero es la *historia inmediata o simple historia*, tal como Herodoto o Tucídides narraron hechos y situaciones en

[1] Para lo que sigue tengo en cuenta sobre todo mi edición de (2015), *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte*.

[2] Realizo este resumen atendiendo a los dos textos de las dos versiones de la misma obra que Hegel hizo; en versión española: *Filosofía de la Historia* (1971) y *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* (1980). Para la primera versión, se trata de la primera parte de la Introducción; para el texto de la segunda, de la Introducción Especial.

los cuales ellos mismos estuvieron presentes y les bastó transformarlos directamente en productos conceptuales, pues se trata de asuntos o acontecimientos cuya configuración y espíritu son uno con el escritor. Es la gran historia del deleite, no de la erudición ni de la información interpretada. En Alemania es rara; su único importante ejemplo es el de Federico el Grande. El segundo modo es el de la *historia reflexionada,* en la cual la exposición, respecto del espíritu y no respecto del tiempo, está más allá del presente. Las especies de esa historia reflexionada son general, pragmática, crítica y por conceptos. La *historia general* por lo común pretende compendiar la completa historia de un pueblo, se funda en la elaboración del elemento histórico por medio del espíritu del historiador, distinto del espíritu del contenido. Aquí es decisivo el criterio que el autor adopte. Esta especie se engarza con la anterior "simple" cuando su objetivo no es sino describir en su totalidad la historia de un país. Cuando Livio extracta los períodos de la Historia de Polibio muestra el paso de *una* a otra. Si el objeto es muy extenso o es la historia universal, la exclusión de detalladas exposiciones de lo real se debe apoyar en la síntesis y la abstracción, no sólo en cuanto que se suprimen hechos sino en cuanto que se atiende a una idea. La *historia pragmática* se realiza cuando en la manipulación del pasado lejano el historiador advierte lo *uno* como fondo o generalidad entre los hechos dispares, mediante lo cual se suprime el pasado y el acontecimiento se hace actual. El esfuerzo de la indagación ofrece al espíritu la recompensa de una actualidad. Estas reflexiones pragmáticas en cuanto que abstractas serán también lo actual, vivificando el relato del pasado para el presente, y lo conseguirán en la medida del genio que el escritor posea. Sin embargo, la frecuente utilización de la reflexión en el sentido de ejemplo moral podrá ser útil para la enseñanza de los niños, pero lo que la historia enseña es que ni los pueblos ni los gobernantes han aprendido nada de la misma. Ante la peculiar circunstancia de cada época, ante la viveza del momento nada vale la remembranza de otra parecida circunstancia o de algún principio general acerca de ésta. Sólo la amplia intuición respecto de las situaciones y el profundo sentido de la Idea otorga verdad e interés a tales reflexiones, como ocurre en el estudio de Montesquieu sobre el Espíritu de las Leyes. La *historia crítica,* la usual en Alemania, no comenta la propia historia sino que hace historia de la historia enjuiciando o examinando la veracidad o autenticidad de las narraciones históricas, de manera que lo relevante en ella es la agudeza depuradora del escritor y no los hechos que se aducen. A este planteamiento han contribuido los franceses, pero optando por la forma del tratado crítico en lugar de la histórica. Por su parte, entre los alemanes, la alta crítica se ha

apoderado tanto de los estudios filológicos en general como de los históricos. En ella han llegado a entrar las imaginaciones procurando la actualidad en la historia, sustituyendo datos por subjetivas ocurrencias, tendentes, por mor de estupendas, a la osadía de contradecir lo decisivo de la historia. La cuarta especie de la "historia reflexionada", la *historia especial o historia por conceptos,* que se ofrece como parcial, es la relativa a lo que podríamos llamar división disciplinaria: religión, derecho, arte... Es ésta, pues, la localización hegeliana de la Historia literaria. Las ramas de la historia por conceptos, la más valorada y cultivada (dice Hegel de su tiempo, y lo continuó siendo hasta hoy), mantienen relación con el todo de la historia de un pueblo. Si bien es abstractiva, constituye sin embargo, puesto que toma aspectos generales, un paso hacia la historia universal filosófica. La cuestión consiste en si la historia por conceptos destaca la coherencia del todo o si preferentemente se aplica a las circunstancias externas, apareciendo éstas como casuales particularidades de los pueblos. Cuando el aspecto general de la historia por conceptos es verdadero, cuando representa no sólo un hilo o un orden exterior, la historia representa justamente el alma que rige los acontecimientos y los hechos. La Idea es en realidad la conductora del mundo; el espíritu, que es su voluntad racional y necesaria, es quien dirige los sucesos. Conocer esta función del espíritu es el propósito hegeliano que conduce al tercer modo de considerar la historia: la *historia filosófica*, género en el que su concepto no es por sí mismo comprensible. Habitualmente se entiende por filosofía de la historia la consideración pensante de ésta, pero en la historia el pensamiento se subordina a lo dado y existente, en lo cual se fundamenta y de ello se deriva, mientras que a la filosofía se le atribuye un pensamiento propio creado por la especulación desde sí al margen de lo existente. Así será el caso de que si el pensamiento filosófico va al campo histórico se producirá la manipulación de éste como un material, no permaneciendo lo que ha sido sino una constitución apriorística. De esto se sigue que parece haber una contradicción de la filosofía. Hasta aquí nuestro resumen de la teoría hegeliana de los géneros de la historiografía; la argumentación hegeliana que sigue se refiere a la Razón (y sus determinantes) en cuanto convergencia en la reciprocidad, por decirlo simplificadamente, de historia y filosofía. Y de ahí el optimista finalismo del progreso, la autoconciencia y la libertad que se despliegan en la historia.

En el régimen orgánico de la Literatura, la distinción genológica general poético/prosaico adopta durante el siglo XIX, para el segundo término, varias clasificaciones, ya binarias o tripartitas, sobre todo relativas a oratoria o retórica, historia y didáctica, y alcanzando a incluir en alguna que otra ocasión

tardía la designación de "ensayística". Sobre el primer término, "prosaico", Milá y Fontanals, autor clave del siglo XIX, y en particular en lengua española, pues entre otras cosas efectuó de manera encomiable el establecimiento de la disciplina Estética y su entroncamiento filológico y literario, distingue en primer término entre "composiciones poéticas" y "composiciones prosaicas". Pero Milá (ed. 2002, 201ss), a diferencia del Hegel de las lecciones de Estética, sí otorga a esta distinción una envergadura efectivamente expuesta, que después veremos. Las composiciones prosaicas son a su juicio de tres géneros: oratorio, didáctico e histórico, los cuales tienen por objeto preferente la verdad y no la belleza, que les es necesaria pero accidental. El género histórico lo divide en varias especies: historia crítica (trabajos de investigación más que de composición), historia universal o de la humanidad, historia general o de una nación, historia particular (de una provincia o ciudad, familia, suceso) e historia especial (literaria, mercantil, etc.). A excepción de la historia crítica, eminentemente científica, las restantes especies, aunque fundadas en la crítica y el conocimiento de la investigación propia y ajena, constituyen obras literarias por su estilo. Por otra parte, de seguir el criterio de las "escuelas históricas" o las diferentes maneras de comprender el "género histórico", Milá (ed. 2002, 226-228) distingue: historia puramente narrativa, historia narrativa con aplicaciones prácticas (éticas y políticas), historia abstracta (que generaliza los resultados de los hechos, tendencia frecuente en el Setecientos mediante especializaciones sectoriales como la legislativa o la comercial) e historia sistemática. De esta última explica Milá que se trata de una filosofía de la historia entregada a combinaciones arbitrarias y contradictorias. Con todo, sin caer en optimismo sistemático, es posible acceder a analogías, especificar principios dominantes y reconocer antecedentes.

La composición del género histórico, a juicio de Milá, dispone de cuatro cualidades: unidad, carácter, orden y atractivo. La 'unidad', que ha de ser tanto extrínseca como intrínseca, viene determinada en primer lugar por el título, el cual designa y delimita, así como por la materia, que ha de ser completa y escogida[3]. Intrínsecamente, el historiador debe atender a la filiación y

[3] La cualidad de 'escogida' respecto de la materia, que según Milá ha sido muy apreciada y depende de cierto discernimiento o sobriedad del historiador, es contribución al interés y la facilidad de estudio. "En nuestros días, por una oposición natural a las informaciones superficiales de que se contentaron algunos historiadores, y por el empeño del lector en juzgarlo todo por sí mismo, se prefiere lo completo a lo escogido; pero siempre son necesarias la distinción de los elementos históricos más interesantes y la consiguiente elección de los mismos, menos cuando se trata de un periodo histórico en que la escasez de documentos da a cualquiera de éstos un precio subido" (p. 224).

al enlace de los hechos y fijar sus causas más generales y fecundas, y si bien en este aspecto intrínseco, ya por la naturaleza de los hechos o ya por carencia documental, no cabe alcanzar la completud, debe evitar dos tentaciones, la de forzar los hechos y la de sujetar éstos a sistema. En segundo lugar, el historiador, que no se basta con la exactitud pues ha de dar vida al pasado mediante la inteligencia y valoración de los hechos y aun con cierta imaginación iluminadora pero sin ficción, ha de ofrecer, dentro de lo que la claridad permite, descripción de las costumbres, resultados de las leyes, exposición de las ideas dominantes de la época y, en fin, la fisonomía propia de los tiempos, los sucesos, los hombres e incluso los objetos físicos, evitando tanto la vaga generalización como la particularización arbitraria. En tercer lugar, el orden que procede articular en la composición histórica es el de la sucesión cronológica, sin servidumbre y con la necesaria atención destinada a obtener la claridad de exposición y superar la frecuente dificultad proveniente de la complicación de los hechos. Y en cuarto lugar, el atractivo de la composición se debe fundar en la importancia de los hechos, en la vivacidad y rapidez de la narración, en la apreciación acertada de hechos y personas (proclive a oportunas sentencias), en una facilidad noble y correcta y por ello ajena al ornamento y la arbitrariedad, además de un estilo sencillo y animado, es decir ni secamente científico ni oratorio.

La Historiografía ha sido sometida en el curso de la época moderna tanto a su confirmación inicial de mayor rango humanístico como a su depauperación en el siglo XX por negligencia regional en sectores tan decisorios por su objeto como la literatura, la filosofía o el arte. El gran dominio contemporáneo estructural-formalista significaba por principio la destrucción de los conceptos de tiempo e historia en el ámbito operacional de las ciencias humanas. Pero ya la Ilustración desempeñó una función ambivalente en este sentido. Ocultar estos hechos o acogerse a lo que suelo denominar “rutina filológica” tan sólo puede conducir a una deficiencia aún más deplorable. Si tras el fulgurante surgir de la Historiografía moderna, su inmediato primer pecado consistió en erigirse mediante el Romanticismo en ocultación de su fundamento ilustrado, la irresolución del siglo XX en lo que atañe al menos a esos grandes sectores u objetos delimita el curso de su penitencia, por más que la microhistoria o ciertas refocalizaciones hayan distraído la atención de la gravedad del problema disciplinar contemporáneo. Aún cabría argüir que nos hallamos ante una deficiencia o depauperación solidaria respecto del proceso conducente al nuevo estado de cosas actual, es decir la aminoración generalizada de los estudios humanísticos serios en favor de las simples prácticas profesionales,

la aminoración de los criterios críticos y su relegación a los mediatizados medios de opinión pública, la suplantación progresiva del espacio cultural por los instrumentos digitales de comunicación, y por último el "final" de la Historia y el inicio de la Globalización…; pero en cualquier caso ello no exime, cuando menos, del análisis de los hechos y el intento de establecimiento de un diagnóstico bien fundado.

Es preciso afirmar que susbsiste, o es permanente, el problema ontológico. Podría hablarse de la quimera de una ontología de la Historia, redelimitada ésta por el orden triangular de la evidencia biológica y la biotecnología, el metafisicismo del futuro y el utopismo y, por último, el hegelismo del final de la Historia y la sobrevenida globalización por mera inercia de los mercados y la comunicación electrónica. Pero es preciso el establecimiento de un criterio entitativo, una reflexión capaz de restablecer esencialmente y salvando los límites de esos extremos una idea de Historia e Historiografía capaz de fundamentar un criterio para la serie de las Historias o historiografías especiales. A ese fin es preciso afrontar un concepto de tiempo en tanto que sustante histórico y, subsiguientemente, metodológico para las ciencias humanas una vez sobrepasada la época del estructural-formalismo, responsable de su demolición. En cualquier caso, reflexionar acerca del género o la posibilidad de la Historia del pensamiento o el arte, es decir pensar sobre ello en términos epistemológicos, representa de uno u otro modo la asunción de las grandes preguntas inevitables de qué ha sido, qué es y qué debiera o pudiera ser esa gama disciplinaria practicada y transmitida secularmente por tantos historiadores, pensadores y filólogos y, de hecho, explícitamente fundamentada en tan pocas ocasiones durante los últimos tiempos. Ahora bien, toda paradoja es manifestación de una realidad previa más extensa o complicada. Aquí las preguntas ya son muchas y no menos los posibles argumentos y focalizaciones en torno a las cuestiones esenciales del problema.

Es necesario comenzar por constatar el más destacable hecho historiográfico atingente; esto es, la decadencia durante el siglo XX de los estudios de historiografía de objeto humanístico e incluso de la Historia y su epistemología. No es que tales actividades se hayan realizado recientemente en escasa medida o raramente con la penetración adecuada, sino que el sentido del dominio disciplinario y la ideación de su proyecto han permanecido con harta frecuencia reducidos a la insignificancia. La capacidad de una fuerza abarcadora como la representada por Burckhardt ha desaparecido, si bien yo afirmaría que su proyecto no es sino el semillero inconfesado de buena parte de la historiografía "innovadora" de la segunda mitad del siglo XX. Pero el hecho es que en los

países occidentales el género de la Historia literaria diríase que ya casi carece de *conciencia de sí*. Tras la posguerra, los años del estructural-formalismo y, justo después, en coincidencia con la caída de éste, años de paz universitaria, deconstrucción, sociologismos y corrección política diríase que han conducido la Historia del pensamiento, la literatura y el arte en tanto que gama mayor de géneros al sueño académico de los justos. Porque no es infrecuente observar la devaluación técnica de este dominio del saber o bien simples maniobras de escape ante la posibilidad de afrontarlo en todas sus consecuencias. La depauperación de la Historia literaria ha sido técnicamente consecuencia de: a) el aislamiento reduccionista del objeto literario en tanto objeto literario poético o artístico pero no ensayístico; b) el aislamiento del objeto al correspondiente de una cultura nacional; c) el aislamiento del objeto respecto de ámbitos que le son indispensables, la lectura y la traductorafía[4].

Por lo demás, la historia social "de…" no ha sido evidentemente la resolución, como tampoco puede serlo un complemento como el de la llamada "historia oral" ni lo ha sido la "historia de la lectura", al fin tratamiento externo y empírico de un objeto que exige criterios más penetrantes. ¿Se ha disuelto un grado sustancial del proyecto moderno de consciencia histórica, o sencillamente histórico, según una herencia que proviene de la Ilustración, de la radicalidad del "Sturm und Drang", del Idealismo alemán o incluso del mejor Positivismo? ¿Ha acabado la *autoconciencia* o un verdadero *futuro* para los estudios históricos de los objetos humanísticos mayores? Sea lo que fuere, no es aquí caso el estatuto de esos objetos. ¿Quizás el orden pragmático de las ciencias sociales constituye una interrupción seria o justificada de la autoconciencia histórica humanística; una interrupción que hoy pudiera ser entendida como preparatoria de la era de la globalización? Ciertamente ha acabado una forma de aquella autoconciencia y nuestro deber consiste en idear otra adecuada a la nueva necesidad de los tiempos, e incluso intentar la reconducción de éstos.

La 'microhistoria' o la 'historia de la vida cotidiana' y sus segmentaciones han intentado una respuesta a ese sentido referido; pero su elaboración y sus límites permanecen dentro de lo generalista sectorial o meramente en el entorno de los grandes objetos de creación humanística. El siglo XX en tanto que época del estructural-formalismo y sus exacerbaciones tecnológicas atemporalizadoras no podía dar forma a una renovada comprensión histórica,

4 Este grado de aislacionismo literario, que a veces se torna meramente irresponsable, cuenta en la Literatura española con uno de sus ejemplos concretos más llamativos: el desconocimiento de su texto fundacional, sólo recientemente recuperado: Juan Andrés (2018).

malamente parcheada por el marxismo. Éste asumió por delegación "clánica" y distribución del trabajo una misión metahistórica, ideologizada y cientificista desproporcionada en el mejor de los casos. Una auténtica concepción de la Historia significa una concepción, directa o derivada, del Tiempo como principio humano relativo a los objetos humanísticos altamente elaborados, no la disolución de esos objetos o del sentido temporal que los estatuye. Por ello la idea de historicidad quedó contemporáneamente integrada en la filología crítica (v.gr. Curtius) o bien en la filosofía de la existencia (v.gr. Jaspers), postrera evolución de las corrientes idealistas, desde las cuales al fin y al cabo se retransmite el concepto de Hermenéutica.

Concierne a la cuestión ontológica el que existe un misterio del Tiempo y un misterio de la Historia, al igual que un misterio del Lenguaje y el Arte. La diferencia de estos últimos respecto de aquéllos consiste en la decisoriedad inmediata de la capacidad humana. El Tiempo es, en último término, interprétese como se interprete, algo vivo y dado cuya involuntariedad no es domeñada por una Historia concebible de algún modo como destino por siempre fuera del alcance de la acción inmediata e imposible de proyectar en el largo plazo. Un asunto que ahora no nos interesa es la subjetividad del tiempo y su impresionismo, su receptividad subjetiva. El tiempo es anterior a la historia y ambos devienen formas de valor confundidas. Es el transcurso de la vida. Entre tiempo e historia sólo cabe categorizar la Vida, vida como naturaleza y vida como actividad humana. Diríase que la Historia es la construcción de contenido del Tiempo, de modo que sin Historia no hay Tiempo por cuanto no hay objeto, a no ser en el puro sentido de la Física, que a su vez es una intelección histórica acerca de realidades dadas. No me propongo desarrollar una argumentación paradójica sino, a este propósito y en virtud del espíritu de comprensión histórica, incorporar fenomenológicamente el concepto de Significado al concepto de Tiempo mediante una metaforización aceptable en virtud de su economía explicativa. Es decir, y esto pienso que lo entenderá sobremanera el filólogo o el crítico literario, existe una inherencia tan insondable como factual que proviene de la entidad del lenguaje: el Significado es Tiempo y el Tiempo es Significado, o el significado produce tiempo al igual que el tiempo produce significado. Que el significado sea engendrado por el tiempo no es una generalidad común sino el subrayado de una entidad productora que en ese sentido lineal inmanente no corresponde por ejemplo a la obra pictórica, al texto plástico[5], y que en su

[5] No cabe recurrir aquí como objeción al ejemplo de la obra fílmica, compuesta mediante un artificio mecánico y de segundo grado, ni al concepto de "discurso plástico", abstracción explicativa igualmente secundarizada.

sentido inverso de que el tiempo produce significado refiere una condición de esa misma capacidad del lenguaje que por añadidura históricamente suscita una imagen de densidad volumétrica correspondiente al discurso acumulado y de manera interpenetrada. No es ya que sobre Homero se superponga el discurso de Aristóteles y el de Vico y Friedrich Schiller o el de Nietzsche, que lo toman por objeto y así sucesivamente, sino que el de Vico o Schiller es de algún modo interpretación o consecuencia del aristotélico; y el de Nietzsche, de ambos anteriores reduplicadamente y del modo que fuere. Diferente asunto, hermenéutico, es en qué medida y cómo sea posible proceder a reconstruir un proceso tal y no como mera interpretación o examen de ideas, y sus correspondientes lecturas de y sobre, sino acceder a los diversos lugares de la cadena y sus estadios de visión en sus sucesivos lugares del tiempo.

Es muy difícil obtener un concepto ontológico de 'historia' para un criterio de interpretación de lo que ha acontecido, un concepto propiamente fundado, pues éste depende a su vez de la posibilidad de la memoria y la capacidad que otorguemos a los textos de dar razón de lo supuestamente acontecido así como la conciencia filosófica que los determina. Lo escrito es a su vez algo acontecido, sujeto por tanto a casuística parangonable a aquella que el propio escrito refiere acerca de lo acontecido. A fin de cuentas lo escrito recibido no es por sí sino vestigio de algún modo intencional como fragmento expresamente predicado, conservado y dicho. El sentido del vestigio, ya como mero testimonio, ya como extremo documental *carbonizado*, crea, puede crear, una nueva perspectiva del problema.

La cuestión se trasladaría así al problema del 'vestigio' en tanto fenómeno de transmisión comunicativa oralizada y eminentemente documental. Y es posible que el vestigio que se toma por objeto histórico no sea sino un texto recubierto de otros textos a veces malhadados o manipulados y por esto mismo manipuladores, o simplemente resituado, más allá de la razón común, entre insidias y desidias, texto envuelto en gestos, o a veces ruidos, entre los cuales no resultará fácil acceder al núcleo significativo que pudiera ser localizado en su fondo. Porque ahí sería necesario alcanzar un concepto de "núcleo significativo de fondo", y ello en lo que se refiere tanto a textos como a más amplios fenómenos de cultura a su vez necesariamente fundados en textos, al fin construcciones verbales. La lógica y la epistemología han establecido y taxonomizado la "falacia", desde la circularidad genésica hasta el "arenque rojo o relleno", pero la hermenéutica no ha especificado las complicaciones de la comunicación, pues incluso se trata de una superación del sentido mediante una fenomenografía en la cual ha de ser categorizado incluso el elemento

inmaterial más relevante, más relevante por encima de toda intencionalidad implícita, esto es el silencio, y su instrumentalización.

La "flecha del tiempo" (Massuh 1990) es una especificación *histórica*, siendo la Historia y las historias particulares la especificación del plano humano de la flecha del tiempo. La elipse, la espiral, el círculo, la línea recta…, son abstracciones geométricas de la *forma* de la Historia, es decir metahistóricas, sólo secundariamente pertenecientes al sentido, al significado interno del decurso histórico, pero su adopción incide en el concepto de éste. Por ello, y esto es lo que aquí me interesa, un pobre significado interno del decurso histórico, esto es, una "narración" de disposiciones y conceptos significativamente pobres determina, a la vez que el resultado de, una abstracción de la Historia que no significa o, lo que es lo mismo, está vacía. Todo ello se relaciona al fin con el estado presente de las Historias y las Historiografías literarias y artísticas y de la Historia.

Los conceptos de origen y final, en cuanto extremos totales o bien internamente adoptados constituyen las "épocas" más difíciles de la Historia y de las historias particulares. Son apertura y cierre, principio y final que asumen y condicionan el conjunto del contenido desde los puntos absolutos de desvanecimiento o no existencia. La reactualización de la idea hegeliana del final de la historia (Fukuyama 1992) como adecuada a nuestro tiempo, si de hecho está desprovista de invención y, además, viene propiciada por ciertos intereses políticamente ideologizados (Fontana 1992), no por ello carece de sentido hoy. Esto es un aspecto más que corrobora lo anteriormente expuesto acerca del momento crítico actual y la pobreza significativa.

El gran momento de la autoconciencia histórica europea fue el Historicismo, sus componentes preparatorios, la culminación de Burckhardt, que podemos simbolizar en la "grandeza histórica", y sus últimas evoluciones relevantes, de las que participan sus historiadores fundamentales e imperfectos, como Meinecke (1936) y Troeltsch (1922)[6]. El Historicismo es un aspecto irrenunciable de la tensa creación del pensamiento moderno, anticlasicista y antirracionalista, desde Shaftesbury (1973) y el Empirismo inglés; desde las formulaciones cíclicas y contextualizadoras de autores de espíritu y dedicación tan diversos como fueron Vico (ed. 1978) y Winckelmann (ed. 1967), Rousseau (ed. 1987) y su crítica de la civilización, heredada por el "Sturm

6 No deja de ser curioso el caso de Meinecke, que tras una minuciosa compilación de autores no encuentra al fundamental Juan Andrés, lo cual es muestra fehaciente, entre otras cosas, de la potencia del borrado de la Ilustración por parte del Romanticismo según el legado que recibe el siglo XX.

und Drang"; la idea del hombre para la idea de la Historia universal de la Humanidad, según el oscilante Herder, según Schiller y Goethe; la permanentemente esperanzada dialectización del finalismo histórico del progreso y del Estado en el sistema hegeliano; la perspectiva de los valores y las ciencias de la Cultura o del Espíritu según Windelband, Rickert (ed. 1965) y, por otra parte, Dilthey (ed. 1978); hasta quizás, derivativamente, la conclusiva decadencia de Spengler (ed. 1989).

El más duro y temprano ataque al historicismo fue el del joven Nietzsche (1970, 628, 694, 633, 697) de las *Consideraciones inactuales*. Ésta es su tesis: lo ahistórico y lo histórico son por igual necesarios para la salud de los individuos, los pueblos y las culturas. Es decir, perjudica a la vida un exceso de historicismo y existe una enfermedad historicista, cuyos antídotos o venenos son lo *ahistórico* y lo *suprahistórico*. Con el término *ahistórico* designa Nietzsche "el arte y poder de *olvidar* y de encerrarse dentro de un *horizonte delimitado*"; con lo *suprahistórico* se refiere a "las potencias que distraen la mirada del Devenir y la dirigen hacia aquello que confiere a la existencia carácter de lo eterno e idéntico hacia el *arte* y la *religión*. La ciencia –que ella es la que hablaría de venenos- tiene ese poder y esas potencias por poder y potencias contrarios, pues sólo reputa verdadera y justa, es decir, científica la consideración de las cosas que ve en todas partes algo devenido, algo histórico, y en parte alguna un ser, un algo eterno". El historicismo está ligado a la vida por tres motivos: "en tanto que ésta es activa y aspira, preserva y venera, sufre y necesita de la liberación. A esta trinidad de relaciones corresponde una trinidad de formas del historicismo: cabe distinguir una forma *monumental*, una *anticuaria* y una *crítica*".

Tras la actividad renacentista y humanística aplicada a la Antigüedad clásica, la actividad historicista y romántica hizo suyo ese objeto clásico sumándole el contiguo medieval. Ahora bien, el Historicismo, en amplio sentido, y en general el desarrollo de la cultura romántica, recibió de la Ilustración las primeras totalizaciones históricas e histórico-culturales universales, las cuales fueron consecuencia de una visión del mundo que, aún ajena a la incisiva evolución moderna de los conceptos de dialéctica e historicidad, empeñó sus esfuerzos ambiciosamente en ordenar, entender y globalizar la realidad pasada y presente, habilitando a su paso la imprescindible amplificación del objeto de estudio así como una nueva puesta a punto de los procedimientos crítico-documentales y objetivadores de fuentes ya conducidos a plenitud. Es el caso extraordinario de la obra de Juan Andrés, quien sobre la base de la tradición clasicista del parangón greco-latino y la subsiguiente instrumentali-

zación extensiva del método comparatista condujo el proyecto historiográfico a un horizonte de universalidad sólo accesible mediante la inclusión, por una parte, de las series completas de ciencias (Buenas Ciencias) y letras (Buenas Letras), así como, por otra, de la expansión última conducida al extremo representado por Asia. Ya explicó Cassirer (1972, 222), y conviene citar en extenso, cómo "la opinión corriente de que el siglo XVIII es un siglo específicamente ahistórico, no es una concepción históricamente fundada ni fundable; es más un lema y una consigna acuñados por el Romanticismo para luchar contra la filosofía de las Luces. Pero si consideramos con detenida atención el transcurso de esta campaña, veremos de inmediato que ha sido la misma Ilustración la que preparó las armas. El mundo histórico al que apeló el Romanticismo contra la Ilustración y en cuyo nombre se combatieron sus supuestos intelectuales, se descubrió merced a la eficiencia de estos supuestos, a base de las ideas de la Ilustración. Sin la ayuda de la filosofía de las Luces y sin su legado espiritual, el Romanticismo no hubiera podido conquistar ni mantener sus posiciones. Por mucho que su concepción concreta de la historia, por mucho que su filosofía de la historia se aparte por su contenido de la Ilustración, se mantiene siempre metódicamente muy deudora de ella; porque ha sido el siglo XVIII el que ha planteado en este mismo terreno la auténtica cuestión filosófica. Pregunta por las condiciones de la posibilidad de la historia como pregunta por las condiciones de posibilidad del conocimiento natural". Por desgracia, el propio Cassirer, aun limitadamente, fue víctima del mismo problema, por cuanto recibió una historia de la historiografía sin rastro de la obra de Juan Andrés, esto es cercenada por la transmisión romántica. El caso de la obra de Andrés es sin duda el más importante y llamativo de los sometidos a malversación y en fases sucesivas: puede seguirse, según ha demostrado Mombelli (2017) y por dar una muestra eficiente y concreta, el hecho de su recepción anglosajona histórico-literaria de primer rango por parte de Henry Hallam y el posterior absoluto silenciamiento de ésta.

Evidentemente es posible documentar una gama relevante de elementos teóricos disponibles para la Historia del pensamiento, la literatura y el arte, empezando por recordar que, en realidad, la total historiografía, la que podríase denominar "suma historia" de Burckhardt (1905, 102ss), junto a Estado y Religión situaba la Cultura, concebida además como crítica y movimiento de las otras dos potencias, y dentro de la cual la literatura y el arte configuran su centro elevado. Volviendo al prisma de la reflexión recibida, y al margen de lo que son en sentido estricto categorías básicas operacionales de la historiografía literaria y artística, parece necesario seleccionar concepciones o

criterios modernos a mi juicio subrayables, por diversos motivos, a la hora de hacer un muestreo y selección de las contribuciones a la teoría histórica de la Literatura y el Arte. A partir de las viejas lecciones de Droysen (ed. 1983) procede asumir, aunque matizadamente, la dualidad epistemológica explicación/comprensión adscribible a Ciencias naturales y Ciencias históricas. No quiere decirse que nos propongamos negar absolutamente el concepto general de explicación histórica, sino que en su aspecto y desarrollo epistemológico fuerte éste es ajeno a la vida de nuestro objeto.

Para Croce (ed. 1997, 168-169), la historia literaria y artística es una "*obra de arte histórica salida de una o más obras de arte*". Así casi confunde Croce el género ensayístico con un género artístico, del mismo modo que el joven Lukács integraba género Ensayo y arte, si bien es verdad que entiende la historiografía con las pertinentes diferencias técnicas respecto del "arte puro". Según Croce, la crítica histórica y la erudición histórica preparan "la síntesis estética de la reproducción" de las obras literarias y artísticas, y constituyen la labor previa al *ulterior trabajo* en que propiamente consiste la Historia de la Literatura y el Arte, para la cual tampoco basta el añadido del juicio de gusto. Es necesario, además, "que a la simple reproducción siga una segunda operación mental, a su vez, una expresión, que es la expresión de la reproducción, la descripción, exposición y representación histórica". Esto podríase entender en un sentido no vinculado a un modo de historiar, pero el hecho es que se refiere a un cierto modo dentro del historicismo que precisamente se encuentre entre aquellos que desde hace décadas se hallan en completa ruina.

En el campo filológico la renovación positivista de Lanson (1965), que coherentemente supo alejarse de Hipólito Taine y Brunetière, tuvo el mérito de poner orden en el tratamiento del objeto literario específico, así como de organizar, a partir del mismo, el conjunto de operaciones que alcanza desde la fijación crítico-textual hasta la contextualización histórica. El método de Lanson, que no define los principios de una historia literaria pero sí los medios para llevarla a cabo, es relacionable con los mejores momentos del neopositivismo sociológico e histórico-filológico. Por ello responde convincentemente a las necesidades científicas de una época y pervivió hasta tiempos de la implantación estable de las corrientes estructuralistas y el generalizado quiebre, inicialmente trazado por el Formalismo ruso, entre historia y teoría crítica de la Literatura. No obstante, se ha de reconocer a Tinianov (ed. 1976) el haber ideado una interesante teoría formal de la evolución literaria, luego reutilizada sobre todo por los traductólogos. Tinianov reacciona contra el psicologis-

mo en tanto que reemplazador del problema de la evolución literaria por el de la génesis de los fenómenos literarios y efectúa, subsiguientemente, una apertura sociológica del formalismo en principio no repudiable por el marximo soviético triunfante, pero exquisitamente inútil. Desde una perspectiva bien distinta, Spitzer advertiría de la sima abierta entre los estudios de Lingüística y los de Historia de la Literatura.

Puede servir de muestra de ciertos planteamientos de la historiografía literaria de la primera mitad del siglo, un orden de cosas tal el que propone Albert Thibaudet (1957, 10-12), sin duda inspirado en Burckhardt, en el prefacio a su Historia de la Literatura francesa: lo que al parecer mejor se adecúa a una "continuidad viva" como singularmente es "la duración de una literatura", consiste en la división (procedente de Bossuet) de "Las Épocas", acotadas por grandes acontecimientos literarios o grandes obras; "El desarrollo de la Religión", es decir una organización en virtud de una idea superior o una razón eminente que guía la marcha conduciendo la evolución del objeto; y "Los Imperios" o períodos culturales, como la Edad Media cristiana, el Humanismo o el Romanticismo. A Thibaudet le interesa en la práctica seguir el orden de las generaciones, y añade: "La historia de la literatura se simboliza por medio del hecho elemental de la historia de una persona: hecho de tal manera elemental que podría incorporarse al estado civil y religioso, como la vida, el nacimiento, el matrimonio y la muerte".

Sin embargo, en 1937 Paul Valéry (1975, 10-12) proponía para la Literatura una concepción historiográfica muy avanzada que habría de repercutir, sin duda, sobre la teoría de la recepción de Jauss. Piensa Valéry en desembarazar a la Historia literaria de hechos accesorios y detalles que resultan ser arbitrarios o irrelevantes respecto de los problemas esenciales del arte: nada pierde la belleza de la *Odisea* porque sepamos muy poco de Homero, y de Shakespeare ni estamos seguros de que sea el nombre del autor del *Rey Lear*. "Una Historia profundizada de la Literatura debería pues ser comprendida, no tanto como una historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de sus obras, sino como una *Historia del espíritu en tanto que procede o absorbe "literatura"*, y esa historia podría llegar a ser hecha sin que ni siquiera el nombre de un escritor fuera mencionado". Pero una tal Historia -señala Valéry- exige una preparación previa o preámbulo, "un estudio que tuviera por objeto formar una idea tan exacta como posible de las condiciones de existencia y de desarrollo de la Literatura, un análisis de los modos de acción de ese arte, de sus medios, y de la diversidad de sus formas". Lo cual se olvida en razón de la aparente accesibilidad del lenguaje, que es común a todos.

Sea como fuere, la idea base de Valéry se encuentra formulada con anterioridad por Wölfflin.

El concepto de Ciencia de la Cultura, que traspasa la tradición alemana, encuentra en la obra de Eugenio D'Ors un lugar privilegiado para la concepción histórica del arte y la visión del mundo. D'Ors conduce la parte fundamental de su singular proyecto teórico hacia una Ciencia de la Cultura entendida como metahistoria, o una Historia en tanto que Ciencia de la Cultura. En ésta distingue tres partes: Sistemática de la Cultura, Morfología de la Cultura e Historia de la Cultura. La primera se refiere a la problemática de las constantes históricas; la segunda a la correspondencia entre las constantes y sus formas expresivas o repertorios de dominantes formales, es decir, *estilos* (aquí ya merece -dice D'Ors- la ciencia sobre lo histórico el nombre de Metahistoria); y la tercera habría de ser propiamente una Metahistoria general. Mediante su teoría de las constantes o *eones* viene a resolver agudamente D'Ors (1964, 41) la contradicción entre lo esencial o permanente y lo histórico o cambiante: "a media distancia entre los extremos de la serie, ni tan abstracto como lo que llamamos *conceptos*, ni tan *individual* como lo que llamamos *fenómenos*, hállase el *eón*, cuya generalidad, sin dejar de ser tal generalidad, es, sin embargo, una *generalidad viva*, cuya concreción es, con todo *una concreción ideal*. Aun dentro de ese campo intermedio, y en la escala entre la generalidad y la concreción, caben grados".

Ha escrito con razón Tacca (1968, 11) que "Arte e historia ya no se explican mutuamente, al menos a la manera tradicional de causa o condición. Su relación es tangencial y revela una *doble inconstancia*, o mejor dicho, una doble sospecha, una doble desconfianza: la de la historia respecto del arte, la del arte respecto de la historia". Ahora bien, "desde la historiografía jónica hasta nuestros días -ha advertido Jorge Lozano (1987, 11-12)- no puede hablarse, en rigor, de un *solo* discurso histórico: cada época establece criterios dominantes -lo que implica que pueden existir criterios diferentes y enfrentados- para establecer «qué es» y «qué no es historia», «qué textos son históricos» y «qué textos no son históricos»".

Desde un orden de cosas externa y extensivamente disciplinario es claro que en tanto que existe una Historia civil, de las naciones o de los pueblos, por partes o bajo la consideración de un todo, una Historia de la Literatura o del Arte constituye una especializada particularización de dicha Historia General. Así venía a pensarlo hegelianamente Menéndez Pelayo (1941, 3-75). En este sentido, las Historias de la Filosofía, la Literatura o las Artes han de ser con naturalidad agrupables frente a la posición de la Historia de las Cien-

cias. O dicho de otro modo, los géneros literarios artísticos y ensayísticos se oponen y son continuidad de los géneros científicos propiamente dichos en razón de la artificialidad de su código y su objeto no humanístico. Se ha de añadir que la Historia de la Filosofía o del Pensamiento necesariamente ocupa lugar intermedio entre aquellos extremos, ya que de hecho esta última es mediación transicional respecto de la naturaleza de los objetos artístico y científico y, asimismo, disfruta de una posición ambidextra que rige o directamente depende de uno y otro: piénsese en la Filosofía o Teoría de la Ciencia y en la Filosofía o Teoría de la Literatura y del Arte, ambas contiguas de la Historia..., y de la Crítica..., como formantes de una misma serie disciplinar por su objeto. Una Epistemología General representaría el completo segmento integrador de estas discriminaciones, para las cuales, a su vez, la Estética correspondería al grado más general y filosófico en relación a la Literatura y las Artes; y, de otro lado (sálvese la polisemia de los términos), la Filosofía de la Ciencia y de la Técnica. Todas ellas, por supuesto, disciplinas concebidas o concebibles, con las distinciones que se quiera, en cuanto Historias de... La taxonomía general no es más que la clasificación de Ciencias Humanas (de la Cultura o del Espíritu) y Ciencias Físico-naturales. La reclasificación que determina la especificidad de las llamadas Ciencias Sociales aquí no hace al caso. Únicamente (pero esto ya interviene sobre la estructura o las dimensiones del objeto pertinente, cosa de la que me ocuparé más adelante) cabría añadir una cuestión, la de si la Filosofía o el Pensamiento son definibles o no en cuanto géneros de la Literatura. En fin, la Historia de las Ideas, creada en el marco de la Estética española como Historia de las Ideas Estéticas por Menéndez Pelayo, es el gran modo de superación de límites y contenidos estancos artificialmente establecidos por esos conceptos de materia. Examinaremos esto con todo detalle más adelante.

Junto a la posibilidad hegeliana de una Filosofía de la Historia Universal o Historia filosófica es preciso situar, formalmente, la posibilidad de la Historia de la Literatura Universal y, por consecuencia, la relación de posibilidad Historia literaria Universal/Historia literaria Nacional; y por otro lado –se sigue de ello– la relación, presupuesta, entre distintas lenguas en tanto que realizaciones literarias. Los enciclopedistas negaron la posibilidad de una construcción universal a manos de "un solo hombre" y, por tanto, de su coherencia. Juan Andrés demostró que esto sí era posible. El Romanticismo asumió el problema y, en la práctica, a lo largo del XIX predominaron las construcciones de Historia literaria Nacional, tanto por razones evidentes de necesidad previa y evolución positivista como por razones afincadas en las

concepciones medievalistas del espíritu de los pueblos y las lenguas nacionales. Naturalmente, también adquirió importante relieve la idea de Historia literaria Universal, promovida por Herder y, centradamente, quizás acuñada sobre todo por Goethe pero procedente de Andrés. Esta conciencia es la misma que gravita sobre Novalis, que fue alumno de Schiller en un curso de Historia, cuando escribe en uno de sus fragmentos: "Las historias parciales son absolutamente imposibles. Toda historia debe ser necesariamente una historia universal y no es posible tratar históricamente ningún tema en particular sin referencia a la historia total"(Novalis ed. 1976, 14). La idea de Historia Universal, al igual que la de Ideal de Humanidad, se inicia en el pensamiento ilustrado, pero sólo adquirirá en la conciencia romántica o prerromántica la eficacia de su horizonte moderno. De hecho, sólo el conocimiento histórico más "realista" de las literaturas dispuesto por el Romanticismo hizo posible vislumbrar la dimensión y alcance no racionalizadamente ingenuo del problema. Friedrich Schlegel explica al comienzo de su *Historia de la Literatura Antigua y Moderna*: "Es mi propósito esbozar en las siguientes lecciones un cuadro general del espíritu y grado de desarrollo de la literatura de las naciones más cultas de la Antigüedad y de los tiempo modernos. Con ello pretendo hacer visible la operatividad de la literatura sobre la vida real, el destino de las naciones y el desarrollo de la historia" (Schlegel 1983, II,497). Si bien se mira, en esta declaración de Schlegel se advierte la reconducción práctica del finalismo transcendentalista de la Historia a un "finalismo" bien proporcionado de la Historia literaria en el interior de aquélla, que es todo histórico. Posteriormente la concreción positivista consistirá en una inserción psicologista, biologista, sociológica y geográfica que en realidad ya anunciaron Vico, Winckelmann y Herder, pues, en lo que se refiere al establecimiento de leyes históricas la cosa no llegó a nada, aunque Hipólito Taine (ed. 1977) efectuó la determinación de que se trataba de "un problema de mecánica psicológica", al igual que la fisiología, de un problema de química, siendo necesario especificar el estado moral que produjo el arte y las leyes que son su condición. Él intentó aplicar esto a la literatura nacional inglesa. Brunetière adoptará el biologismo darwiniano.

La pregunta ahora consiste, una vez fijada esa categorización epistemológica del objeto, en cuál es la dimensión adecuada del mismo en relación a la operatividad constructivista de la Historia literaria. Evidentemente, a mayor completez o expansión totalista mayor perfección comprehensiva. Apelando de nuevo a la realidad contextual histórico-literaria y sus posibles gradaciones, de asumir los argumentos anteriores se hará patente que el principio de

determinación de unidad de los productos literarios ha de ser el de unidad literaria, nunca el de unidad lingüística. Aquí la correspondencia surge constituida por el estadio de cohesiva relación literaria, el cual eminentemente se produce dentro de los márgenes de una misma civilización o cultura, como pueda ser la occidental, la islámica, la extremo-oriental, etc. Por ello, en el plano epistemológico y operacional del género de la Historia literaria, la categoría temáticamente más extensa de Historia Universal, siempre deseable, es difícil que acceda a sobrepasar la mera suma o yuxtaposición de agregados, mientras que la Historia Nacional en sí permanecería en el marasmo de la desagregación y lo pusilánime. La natural y privilegiable unidad literaria del objeto literario es, pues, la cultural relativamente determinable, y estará constituida por un número indeterminado de lenguas a su vez sujetas a un parentesco formal lingüístico indeterminado. En este punto, el problema propedéutico distintivo es adscribible al llamado comparatismo literario, que ciertamente no es sino previo e inabdicable requisito técnico de los estudios sobre literatura en general o situados por encima del estricto monografismo autolimitativo, como puedan serlo, en otro orden analítico, la descripción de géneros o la determinación de las configuraciones tópicas. Varias matizaciones no ociosas habría que efectuar acerca de esta serie de discriminaciones. Sería necesario reformular el interrogante anterior, en el sentido de la posibilidad de la Historia literaria nacional.

5.2. La creación de la Historia de las Ideas

La 'Historia de las Ideas' constituye el gran género intelectual de la historiografía moderna, una formulación disciplinar históricamente progresiva que alcanza su definitivo establecimiento en el último cuarto del siglo XIX desplegando una magnífica gama de objetos que discurre desde las entidades disciplinares humanísticas, sobre todo estéticas y politológicas, hasta las más diversas entidades científicas, ideológicas, conceptuales o doxográficas. La Historia de las Ideas presupone una gran madurez disciplinar, comparatística y en general metodológica por cuanto se enfrenta a la reconstrucción de la sutil naturaleza heteróclita de sus posibles objetos.

Si Baumgarten fue el reconocido ideador en 1750 del concepto disciplinario de 'Estética', se ha de reconocer que Menéndez Pelayo en 1883 lo fue de su complementario historiográfico 'Historia de las Ideas Estéticas', mucho más incisivo, especificativo y de proyección comparatista, interdisciplinar y

transdisciplinar que el de simple consecución automática 'Historia de la Estética'. La exacta determinación por Menéndez Pelayo del marbete 'Historia de las Ideas Estéticas' significa de otra parte que por inclusión constituye asimismo la creación del más general previo, y que sustantivamente lo sostiene, de 'Historia de las Ideas'. Esto no viene a significar meramente una simple o casualmente feliz acuñación terminológica en el ámbito de una disciplina o en el sector histórico de la misma, aun debiéndose señalar que sólo por ello ya se trataría de realización por sí misma memorable, sino de la adecuada determinación programática de su concepto y el levantamiento de la obra más ambiciosa en su campo. Del término baumgartiano, todavía en uso latino, *Aesthetica,* pues su autor aún se servía de esa lengua, mucho se discutió, pero no tanto, ni muchísimo menos, de su argumento. A nadie satisfizo el término y sin embargo todos a él se plegaron pese a enarbolar, frecuentemente en los preliminares de sus tratados, ya señaladamente Hegel, o Krause o Milá y Fontanals, la alternativa posible de 'Calología'. Sin embargo, el marbete ideado por Menéndez Pelayo, que, como veremos, se diría resultado de un proceso natural muy bien formulado de la ideación disciplinaria, a nadie disgustó, quizás precisamente por ello, o a todos complació, o cuando menos fue asumido por asentimiento y sin respuesta alguna refractaria. Y todo sea dicho, una cierta discusión sin duda hubiese ayudado a valorar la dimensión del concreto acierto y el nulo perjuicio conceptual que su utilización propiciaba, a diferencia del contenido sustantivo que definía la denominación de 'Estética' a ojos de aquellos otros coetáneos. Aunque en el largo plazo, por razones diversas, el éxito de 'Estética' ha resultado de todo punto la opción a mi juicio más correcta[7], no ya por la limitativa determinación de 'kalós' ante la yuxtaposición de lo 'sublime' y lo 'feo', ya definitivamente en tiempos poshegelianos, sino visto a día de hoy en virtud de la capacidad generalista de sentido perceptivo de la 'aisthesis' frente a la particularidad de las Artes. Particularidad ésta que por demás hubo de tener su realización enunciativa, permanentemente mantenida por algún reducido sector disciplinario, mediante la designación de 'Filosofía del Arte', que es en realidad el término restrictivo de pleno sentido hegeliano, que si bien llega a unos pocos ya pasado el Romanticismo y su estela de influencia (el positivista radical Hipólito Taine, o Antonio Banfi ya en el siglo XX), mantenía la gran fuerza del senti-

[7] Ello a pesar de la evidente y fuerte duplicidad semántica adquirida por la palabra durante el último medio siglo en su acepción de uso común en la vida práctica, tanto en lo que se refiere al ámbito de la cirugía plástica como al de la cosmética y los antiguamente llamados afeites.

do romántico absolutizador del Arte, y que sin embargo, a día de hoy, al menos en mi criterio, es el de consecuencia menos deseable por cuanto pienso hemos de afrontar, y no sólo en Estética teórica, un futuro encaminado a la restitución de la Naturaleza en el gran marco problemático de la Globalización. En fin, llegados a estas alturas del siglo XXI, todo parece sugerir que es de urgencia exponer conceptualmente bien contextualizadas y afrontar ciertas cuestiones. Sería largo y enojoso dar otras explicaciones a fecha actual y más allá de la lengua española compartida con el autor que es aquí nuestro objeto, pero en lo que sigue alguna que otra se dará y fundamental relativa al proceso de "malversación" que ha anegado nuestras materias durante el siglo XX occidental[8]. Intentaré actuar en consecuencia, aun manteniendo toda la cautela debida.

Ha sido un lugar reconocido por la crítica española, o cuando menos en algún que otro momento, el entendimiento y la práctica por Menéndez Pelayo de una concepción que probablemente en su sentido más preciso cabría denominar "crítica integral"[9], concepción asimiladora de Historia y Estética en último término bien anclada en el proyecto de "ideas estéticas". Especificar para el criterio de la Crítica esta relación Historia/Estética/Ideas es indispensable a fin de trazar el argumento que propongo. Conviene observar que nuestro autor no llegó a construir un cuerpo justamente dicho o delimitado de teoría crítica ni de teoría estética propias; el lugar que reservó para ello era precisamente un capítulo o tomo final que habría de cerrar la extensa e inacabada *Historia de la Ideas Estéticas*. Desgraciadamente, la temprana muerte del autor no dejó espacio a ello. Pero cuando menos en todo lo relevante podemos afirmar que doctrinalmente, en materias de Estética y Teoría literaria, Menéndez Pelayo se pronuncia en favor de, y sigue y promueve a su queridísimo maestro Manuel Milá y Fontanals. En realidad el asunto que nos trae es comprensible a partir de algo muy sencillo que hasta ahora se ha querido hurtar o no ha sido advertido. Milá y Fontanals y su discípulo son los fundamentadores de la disciplina Estética en España, mediante una Estética sistemática general anclada en la Teoría literaria, por parte del primero, y mediante una Historia general de las ideas estéticas por el segundo. En realidad dos fases de un mismo plan. Y esto valdría también decir, al menos en cierto modo, de

8 Durante años he tratado de explicar este asunto, y he hecho algunos adelantos, hoy a mi entender ya suficientemente formulados (2013) en *Escatología de la Crítica*.

9 Así lo conceptúa originalmente José M. Roca Franquesa, "Notas para el estudio de Menéndez Pelayo como crítico literario e historiador de la Literatura Epañola", en el antecitado volumen de *Archivum*, t. VI, 1-2, enero-agosto (1956), p. 83; 79-137.

la Crítica, que uno y otro las propusieron articuladas. Ambas operaciones en conjunto constituyen a no dudarlo el más ambicioso, sabio, arduo y efectivo proyecto realizado en el ámbito de la Estética y la Teoría literaria en España. La extraordinaria construcción de historiografía estética elaborada por Menéndez Pelayo es precisamente la realización de un compromiso adquirido con su maestro (por ello precisamente a éste va dedicada[10]), de cuya base teórica integradora de Estética, Historia Literaria y Filología nace el criterio del santanderino. Esta construcción adquiere su completo perfil de valoración si se toma en cuenta: a) la dimensión total del objeto asumido, b) la limitadísima bibliografía en aquel tiempo disponible, determinadora de un trabajo de ideación propia casi puro y duro sobre textos de bibliografía primaria y con frecuencia francamente difíciles, y c) el carácter sustancialmente inaugural de la aportación.

Es de observar cómo la Estética en tanto que disciplina autónoma surge en gran medida con entroncamiento literario y así muy especialmente, pues, en su decidida e inteligente constitución española. Al margen, por una parte, del adelantamiento de Jaime Balmes en tanto que autor de un primer tratado español de Estética (si bien no dispuesto en orden a la teoría artística y, por tanto, no decisorio en este sentido) y al margen, por otra, del precedente, técnicamente muy inferior, de Gómez Arias en 1852[11], es 1857 la fecha crucial para el establecimiento de la disciplina de la Estética en España, el año en que Milá y Fontanals publica sus *Principios de Estética*[12], obra teórica general destinada a ser parte primera y fundamento ("Preliminar del curso de literatura", se lee en portada) de su *Teoría literaria,* y, a su vez, de *Principios de Literatura general y Española*. Éste es, pues, el primer gran momento de la operación constructiva de la Estética española y su comprehensión literaria y artística. El segundo gran momento fundamentador, a modo de siguiente paso o parte del que podríamos denominar proyecto

10 "A la buena memoria/del Excmo. Señor/D. Manuel Milá y Fontanals/catedrático insigne de Estética y Literatura General en la Universidad de Barcelona/-/Dedica este libro, como recuerdo de los días/en que recibió su docta enseñanza/Marcelino Menéndez Pelayo./-/«Tu duca, tu signore e tu maestro»./(Dante, Inf., Canto II.)". Para referencia de ficha bibliográfica véase nota 13.

11 La *Estética e Historia crítica de la literatura desde su origen*, de Gómez Arias, es el primer tratado español de la materia, según expliqué en el Estudio Preliminar a M. Milá y Fontanals, *Estética y Teoría literaria*, ed. P. Aullón de Haro, Verbum, Madrid, 2002, pp. XV ss. Véase ahí mismo para lo que sigue.

12 Puede verse mi antes citada edición facsimilar de la obra, en cuya introducción expongo fundamentalmente el entramado de la Escuela Estética Catalana y su principal eje Milá y Fontanals-Menéndez Pelayo constructivo de la disciplina.

Milá-Pelayo, tuvo lugar en 1883 mediante la publicación de *Historia de las Ideas Estéticas en España*.

A toda esta operación subyace un preclaro y esforzado designio intelectual cuya elevación y calidad las siguientes generaciones, para desgracia de la cultura española, la ciencia literaria y las ciencias humanas, se encargaron de desvirtuar u oscurecer mediante un curso depauperador de la historiografía y desarticulador de Filosofía o Estética, tanto vale, y Filología, todo ello culminado finalmente por un régimen desastroso de consecuencias antihumanísticas a manos del estructural-formalismo[13].

Es preciso distinguir entre el sentido de la antes referida 'crítica integral' y el que designaré de 'crítica integradora'. La idea de una crítica literaria integradora es una formulación característicamente desarrollada en el último cuarto del siglo XX sobre la base de la convivencia o inclusión de las diferentes perspectivas y metodologías disciplinarias establecidas o establecibles a realizar mediante el propósito de la desparcialización y convivencia e incluso avenencia entre las diferentes disciplinas y métodos, ya de fundamento, sobre todo, filológico y lingüístico, sociológico, o psicológico y psicoanalítico. Se trataba de la aplicación de un sentido metodológico de sesgo humanístico, pero de hecho en completa ausencia 'estética', presupuestado a modo de modesta compensación frente al reduccionismo y unilateralidad estructural-formalista. Pero es de advertir que en tal propósito no se ejercían propiamente posibilidades de realización internamente integradas, es decir propiamente *integrales* y por tanto mediante procedimiento de ejecución sintética, sino que se proyectaban espacios y modos destinados a promover la aceptación de las diferentes entidades metodológicas, es decir la aceptabilidad respecto de la posible y necesaria yuxtaposición al amparo de un reconocimiento equiparador y, hasta cierto punto, desjerarquizador proporcionado por los distintos sectores metodológicos de diverso origen disciplinario. Evidentemente, este criterio tuvo lugar en un horizonte epistemológico por lo común prestigiador de toda tendencia interdisciplinaria y, aun limitadamente en este sentido disciplinario, antirreduccionista. Ahora bien, la noción crítica de sentido "integral" surge anclada en los criterios fundacionales de la Estética promovida

[13] Esto posee una repercusión extraordinaria y lamentable que atañe a la pedagogía y los saberes humanísticos, quizás sobre todo a la ciencia literaria, sancionados por los planes de estudios y las administraciones públicas entre cuyas hazañas se encuentra la liquidación, ya avanzado el siglo XX, de la Retórica en su derivación disciplinaria mejor representada en el Arte de la Lectura, materia ésta desempeñada ejemplarmente en España y con amplitud de criterios típicamente humanísticos por Rufino Blanco, discípulo de Menéndez Pelayo.

por Milá y Fontanals y es la asumida por Menéndez Pelayo como consecuencia de su práctica del ejercicio crítico y la tesitura de exponer pública y académicamente su visión de la "crítica" con motivo de la exposición y defensa del Programa de Literatura Española objeto del temprano concurso oposición que realizara a cátedra de esa materia. "La crítica no es alta ni baja; la crítica es una, pero compleja: abraza la crítica externa o bibliográfica, la interna o formal, la transcendental, la histórica: cualquiera de estas partes que falte, el estudio será incompleto". Y a su vez matiza y diferencia los sistemas de la crítica bibliográfica, formalista o externa, estética (romántica alemana, Schlegel), filosófica (hegelianos, Rosenkranz), histórica (que anula en exceso al escritor en la civilización) y el método analítico (de Grim, Díez, Paris y Meyer). Esto se efectúa, asimismo, a partir de unos conceptos de "literatura" y "juicio-sentimiento", al igual que las operaciones relativas a "analizar, describir, clasificar y, finalmente, juzgar", todo ello elaborado por Milá y Fontanals (ed. 2002, 125) y asumido por su discípulo. Para Milá la Estética, "ciencia o teoría de lo bello", en su división de "objetiva real" se refiere a los objetos bellos no artísticos, de "subjetiva" a los efectos que la cualidad de belleza de los objetos produce en el ser humano así como la facultad (imaginación) mediante la cual el ser humano a su vez puede producirlos, y de "objetiva artística" cuando dicha concepción es reconocible en las obras de arte, y esto subsiguientemente se referirá tanto al espectador como al productor. El estudio de la "belleza en general" es cometido de la teoría estética, mientras el de "las composiciones verbales en que la belleza se halla esencial o accidentalmente" lo es de la teoría literaria.

Pertenece tradicionalmente al saber estético una especificación de la Idea que sólo en el siglo XIX, fundada la autonomía de la disciplina, obtendrá la relativa y estable funcionalidad conceptual capaz de conducirla a propósito disciplinario de perspectiva histórica. El asunto, naturalmente, como iremos viendo, arranca del platonismo de la Idea. En realidad, el estrecho juego de relación entre el término 'idea' y los correspondientes a una estética de la 'forma' y todas sus posibilidades de transcendencia es algo que a mi juicio ya queda por completo listo nada menos que en el siglo III, en las *Enéadas*, donde los procedimientos del pensamiento de Platón y su época quedan ahora afianzados en una concreción estética que sin abandonar un ápice de su original capacidad de transcendencia ha sabido insertarse en la inmediatez problemática de una crítica teórica de, por así decir, sentido no aristotélico sino moderno y técnicamente estricto, pues no otra cosa, paradójicamente, es la que resulta de la penetrante versatilidad argumentativa del autor de las

Enéadas acerca de la belleza, la idea, la forma, el bien, la inteligibilidad o en su desmontaje de la teoría de las proporciones (se trate de I.6, de V.8 u otras localizaciones plotinianas). Esto es razón de la inmensa dimensión de la obra de Plotino en cualquier consideración estética que cupiera ser requerida. De ahí la importancia y atingencia, entre otras muchas, de la vía estética neoplatónica.

Milá y Fontanals explica que la predicación de que algo es bello o sublime atribuye una "cualidad especial a un objeto; cuando nos servimos de la palabra *belleza* (como designación de la excelencia estética en general) manifestamos una idea independiente de objetos determinados". Esta idea, añade Milá (que quiere mantenerse en este punto al margen del problema de origen), sin necesidad de ser definida ni de averiguación de cómo ha sido adquirida, "sabemos que existe en nosotros". Prosigue y especifica Milá:

> Y no se trata de una cualidad cualquiera, como la de dulce, blanco, duro, etc., que podemos considerar también en abstracto; sino de una idea que corresponde a una jerarquía superior, de una *idea primordial,* fundamental, hermana de las de lo verdadero y de lo bueno y que distinguimos al mismo tiempo que éstas, pues aun cuando las vemos realizadas en un mismo objeto, las consideramos como diferentes atributos.
> Esta idea no se presenta definida o determinada (como, por ejemplo, la idea de la circunferencia); pero existe en todos o en la mayor parte de los hombres, aunque no hayan pensado en nombrarla siquiera y aunque los mismos que han especulado acerca de ella reconozcan la dificultad de precisar los caracteres de los objetos bellos, sin que acaso hayan alcanzado una definición satisfactoria de la belleza. Sólo cabe decir que es la idea de una cualidad *sui generis,* de una excelencia de forma, de la más completa y exquisita armonía o de la mayor grandeza que podemos concebir. Esta idea indeterminada la vemos realizada en objetos concretos: es un arroyo cuyo curso divisamos sin ver el manantial; un sol oculto que ilumina los objetos visibles (pp. 51-52).

Para Milá es Dios "el término propio de esta idea", con lo cual opta por una solución teológica después comúnmente aislada o negada por el pensamiento moderno. Milá entiende la Estética a partir de la determinación de la 'idea'. Por otra parte, la suya es la más valiosa representación moderna de la estética cristiana y, sencillamente, tanto la fundación como la mejor representación de la estética moderna en España. La 'idea estética', que evolucionada-

mente accede a centro teórico estético en el Idealismo, fue determinada abstractivamente por el neoplatónico Friedrich Schiller, elevándola además de forma muy madura a centro y futuro de la Poética mediante la utopía, utopía neoplatónica, del Idilio superador de toda diferencia entre lo real y lo ideal. Pero además, la 'idea' es permanentemente parte decisiva del cuerpo teórico schilleriano en su sentido conceptual más funcional por argumentativamente técnico, y no sólo en el referido de la elevación unitiva y utópica, según él estableció desde un principio respecto de la naturaleza, el genio o la teoría de los géneros literarios como modos del sentimiento.

Hegel, en un pasaje verdaderamente memorable de las páginas introductorias a sus lecciones de Estética, fue quien mediante inusual reconocimiento, trabado a su vez con sus disquisiciones respecto de la irresolución kantiana, subrayó la gran transcendencia teórica de la interpretación estética de la 'idea' schilleriana:

> …hay que aceptar aquí que el sentido artístico de un profundo espíritu, a la vez filosófico, fue el primero en rebelarse contra la abstracta infinitud del pensamiento, el deber por el deber mismo […] quien ya expresaba y exigía la totalidad y la reconciliación antes de que la filosofía como tal las hubiese reconocido. Debe concederse a Schiller el gran mérito de haber irrumpido a través de la subjetividad y la abstracción kantiana del pensar y efectuado el intento de ir más allá para captar por el pensamiento la unidad [….;] ha comparado su interés por lo bello artístico con los principios filosóficos, y sólo a partir de ellos y con éstos ha penetrado en la naturaleza más profunda y en el concepto de lo bello […/,] esta *unidad* de lo universal y lo particular, de la libertad y la necesidad, de la espiritualidad y lo natural, que Schiller captó científicamente como principio y esencia del arte, y que se esforzó de manera incansable en darle vida real mediante el arte y la educación estética, se ha elevado después *como la idea misma* a principios del conocimiento y de la existencia, y la idea ha sido reconocida como lo único verdadero y real (Hegel ed. 1984, I, 130-131).

Pero discriminada taxativamente la clave conceptual de la 'idea' y su decisiva posibilidad funcional estética, volvamos a la perspectiva general así como al ámbito estético español en que la consecución que aquí nos trae tiene lugar. Es más que conveniente observar el hecho de que la alternativa teórica a la Estética de Milá en España vino proporcionada desde el krausismo por Francisco Giner de los Ríos en 1874 mediante el excelente *Compendio de*

Estética (2ª edición, definitiva y ampliada, en 1883) que tradujo y adaptó de Krause. Esto es, tanto valdría en realidad nombrar, en orden a las realizaciones de la Estética española, dos denominaciones, Escuela Catalana y Escuela Krausista. Ahora bien, esta segunda opción establecida entre esos contendientes intelectuales e ideológicos representa una alternativa no sólo formada dentro de una misma base de aceptación religiosa sino además, en este último, de eficiente apertura mística, lo cual creo necesario advertir[14]. Pero también, como vamos a ver, y esto es algo que no pocos han olvidado por completo, si es que alguna vez fue sabido, existió una gran coincidencia en la perspectiva de los criterios de actuación de esos contendientes ideológico-políticos. El *Compendio de Estética* va precedido de un preliminar en el que Giner de los Ríos defiende, a propósito del pensamiento de Krause, de su influjo, la inicialmente ilustrada o kantiana "emanciapción", esto es, "…la emancipación, apenas iniciada, de nuestro pueblo"; y ello para explicitar inmediatamente una posición netamente schilleriana del ideal estético como verdadera revolución, es decir revolución sin violencia tal se formula en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Dice Giner tomando las 'ideas' no ya en sentido general sino en el sentido de Schiller relativo a 'ideas estéticas' en su transferencia a función política:

> Porque sólo por el camino de las ideas y por la obra de su educación interior, no por el de las revoluciones, ni por el de las estériles luchas de una política hipócrita, superficial y formalista, podrá renacer y hacerse digno de los beneficios que hoy de balde recibe, entrando a cooperar en la corriente general de la historia, de que por ahora tan desentendido se muestra (p. 37).

Más adelante vuelve Giner a las 'ideas', pero ahora para, partiendo de lo general, referirlas a campos disciplinarios en razón de su crítica al "divorcio" entre estudios de Estética y de Historia y Arte, en camino de superar el "extravío" que reconoce en "eruditos y arqueólogos, cuyo desdén por las ideas pagaban éstas desertando de sus apolillados espíritus y haciéndoles ininteligibles las obras mismas…" (p. 28). Este texto citado pertenece a la edición

14 Otra cosa es que hay quienes debieran haber leído e interpretado estos textos y, evidentemente, por la razón que fuere, nunca lo hicieron. A juicio de Menéndez Pelayo, conviene recordar que Sanz del Río no representaba el senequismo español, como luego asumiría Araquistáin a partir del mismo M. P., sino más bien una aridez y estrechez intelectual desprovista de liberalidad.

de 1883, es decir el mismo año que el primer volumen de la *Historia de las Ideas Estéticas en España* de Menéndez Pelayo.

El *Compendio de Estética* ofrecido por Giner, formado como traducción de la edición de Leutbecher de *Abriss der Aesthetik,* sigue los usos idealistas establecidos y que permanecerán respecto de los términos 'idea de belleza' e 'ideal de belleza', al igual que 'idea del arte', si bien muestra cromprensiblemente clara preferencia por la designación operativa del 'concepto' en ciertos usos determinativos, y así "concepto infinito-absoluto de lo bello", "determinación subjetiva del concepto de la belleza" y "determinación objetiva del concepto de la belleza", distinguiendo por lo demás 'categorías' en el "objeto bello". Esto no quiere decir que Milá sí entienda limitable el 'concepto' al entendimiento y por ende al campo intelectual, aunque por supuesto 'concepto' es utilizado en el discernimiento del objeto bello, que es objeto de ciencia. Por otra parte, las referidas determinaciones krauseanas, su desarrollo, un tanto alambicado en algún que otro lugar, a diferencia de la más nítida argumentación de Milá, eran, muy decididamente en lo que concierne a la teoría de lo sublime, objeto de dura crítica por parte de Menéndez Pelayo, que ve en ello, como ya he indicado en alguna otra ocasión, poco menos que un galimatías.

Por varias razones es necesario tener en cuenta que la proyección historiográfica de la escuela hegeliana comenzó por presentar en Jacob Burckhardt, mediante el célebre *Die Kultur der Reinassance in Italien,* de 1860, su ideación y ejecución más elevada como 'Historia de la cultura'. En la introducción a *La Cultura del Renacimiento en Italia* indica el autor que el mayor problema de este tipo de construcción historiográfica se encuentra en la gran dificultad en que consiste descomponer un continuo espiritual en distintas categorías, las cuales además suelen parecer arbitrarias. Pasada aproximadamente una década, Burckhardt imparte los cursos en que expondría su pensamiento historiológico. En esas "consideraciones" o "reflexiones" sobre la Historia Universal existe una apreciable determinación del concepto de 'idea' respecto del trabajo historiográfico, aunque comenzando por la afirmación de que tratará de unas ideas fortuitas, de que no se propone remontarse a las ideas históricas universales, pues no pretende una filosofía de la historia, la cual, a su juicio, en el mejor de los casos degeneraría en historia de la cultura universal. Pese a centrar argumentos como el referente a la "idea moral del pasado", nada más lejos que el traslado del concepto disciplinario de 'Historia de la Cultura' al de 'Historia de las Ideas'. Todo sea dicho, los cursos impartidos por Burckhardt en Basilea en torno a la Historia Universal exigen aquí el añadido de un pequeño comentario, pues conviene que deshagamos un

malentendido: Los cursos de Burckhardt a que nos referimos, probablemente afamados muy en especial por los comentarios elogiosos luego difundidísimos que suscitó en los escritos de juventud de Nietzsche, quien asistió como alumno a los mismos, es de recordar que no fueron publicados por su autor y, además, éste exigió que fueran destruidos, a pesar de lo cual la familia, afortunadamente, los dio a la estampa pasados treinta años de su exposición académica. Recordado este antecedente, el hecho importante en lengua española radica en que la versión de la obra, debida a Wenceslao Roces (en México, Fondo de Cultura Económica), con el título de *Reflexiones sobre la Historia Universal*, dispuso de un excelente prólogo, como no podía ser menos, de Alfonso Reyes, en el cual éste, citando una conocida carta del epistolario de Burckhardt, la fechada el día de san Silvestre, llamada habitualmente de Año Nuevo, refiere textualmente las palabras de una de las más reconocidas frases del gran historiador: "En adelante, mi cátedra insistirá en la historia de las ideas, sin retener más que un armazón de acontecimientos indispensables". Y el problema es que Burckhardt no utilizó nunca, al menos en ese lugar y hasta donde yo sé, esos términos de "historia de las ideas", sino el término de "historia de la cultura", es decir, *Culturgeschichtliche*[15].

El bloque semántico de 'idea' posee una notable amplitud como consecuencia de la diversidad de ámbitos, procesos intelectuales e instancias psíquicas conducentes a sus llenados de significación. Bien es cierto que en esta flexibilidad, quizás sustancialmente, coincide con 'noción' y 'concepto', pero mientras el sentido de 'noción' posee una dominante referencia al conocimiento previo por elemental y el sentido de 'concepto' una dominante referencia a determinabilidad y unitariedad o posible fundamentación lógica, al margen de su desarrollo teórico concreto en tanto que "historia de los concep-

[15] Para nuestro actual interés, creo que no merece la pena continuar la indagación en torno a las circunstancias de la cita trasladada por Alfonso Reyes. Me bastará transcribir constatativamente el párrafo en cuestión siguiendo la edición solvente del original. En Jacob Burckhardt, *Briefe. Vollständige und kritische Ausgabe Mit Benüit des handsschriftlichen Nachlasses bearbeitet von Max Burckhardt*, Schwabe & Co. Verlag, Basel/Stuttgart, 1963, pp. 119-120, se lee, incluyendo la frase previa, que comienza el párrafo: "Mir als Geschichtsdocenten ist ein ganz merkwürdiges Phänomen klar geworden: die plötzliche Entwerthung aller bloBen 'Ereignisse' der Vergangenheit. Meine Curse heben fortan nur noch das Culturgestchichtliche hervor und behalten von dem äuBern Gerüste nur das Unentbehrliche bei". Para el Prólogo de Alfonso Reyes, véase Ed. cit. arriba, p. 14. Por lo demás, me he permitido contrastar el fragmento con la actual edición solvente anglosajona, la cual en su traducción no se aleja en nada de los términos del original alemán. En principio, no parece que en inglés se haya propagado la distorsión que recoge Reyes, si nos atenemos a *The Letters of Jacob Burckhardt*, selected, edited and translated by Alexander Dru, Liberty Fund, Indianápolis, 2001.

tos", 'idea' ofrece un campo de visión y aglutinación más abarcador y en este sentido comprehensivo. La Idea platónica, su sentido de inteligibilidad inmaterial y portación de esencialidad mediante elevada imagen, originalmente inmutable, frente a las imágenes de la realidad común, por el hecho de estar asociada a 'belleza', junto a 'verdad' y 'bondad', sin duda ha determinado en la tradición occidental a todo su largo y ancho la identificación de un *summum* que se avenía con el carácter excelso permanentemente otorgado a lo bello en los diferentes planos posibles de realidad e idealidad del mundo, la naturaleza y el arte. Esto corresponde al clasicismo griego en general, pero si observásemos la propia obra aristotélica, en ausencia de 'idea' como definición, igualmente encontraríamos a veces (incluso complicadamente como en lo relativo al pitagorismo) el trabajo correspondiente a 'historia de las ideas' y en su grado preferente de operatividad funcional. Ahora bien, la 'idea estética', su esencialismo nominal y capacidad especificativa estética, arraiga dominantemente, como vimos, en la tradición platónica, aunque en su vertiente técnica, poetológica por ejemplo, como también decíamos, igualmente pudiera entenderse de labor aristotélica. Ya dijimos que Plotino efectuó la resolución de todo este asunto relativo a niveles y modos de la terminología estética. Pero el hecho, enunciativamente, es que, digámoslo así, en general la esfera de visión entre la Idea platónica (no se olvide que subsumida a su vez por Plotino como Uno y Luz), y la idea de los objetos comunes de la realidad natural y artística en tanto bellos muestra un gran espacio para la 'Idea de Belleza' y su proyección relacional y conceptualizadora en fin con el resultante histórico de 'categoría' y 'valor'. En cualquier caso, es un hecho que la tradición neoplatónica, desde antiguo, abrió la base para todo el horizonte de la 'idea'. También es cierto que la antigua filosofía escolástica se servía de las llamadas 'modificaciones' en aplicación a lo bello a fin de solventar las posibilidades de éste, sus variedades, lo que viene a significar modos de individuación. Estas "modificaciones" son las que en realidad, cabe afirmar, acabarán encarnando la entidad correspondiente a "Ideas" como valores/categorías centrales en el ámbito de la Estética.

Pero si 'valor' engrosa la entidad designativa y semántica de lo bello por su parte superior sin procurar interferencias, 'concepto' queda restringido al utillaje inferior de procedimientos determinativos técnicamente asimilado o superado en los términos superiores y complementarios, filosóficamente generales, de 'categoría' y 'valor'. De ahí que la opción limitativa de una 'historia de los conceptos' no sea adecuada a fin de definir por sí la alta red de la Estética, del mismo modo que una historia de las categorías no lo es por su cerra-

miento de las grandes entidades frente a la flexibilidad genésica, evolutiva y contextualizadora que el horizonte de la materia exige. Además, este horizonte técnicamente se multiplica desde la Poética y la Retórica, siendo que 'ideas' ofrece a este propósito una fortísima capacidad pluralizadora, tanto generalista como particularizante, y toda la plasticidad teórica y versatilidad terminológico-cognoscitiva e incluso, lo cual es asimismo de notable importancia, de inserción antropológica, ética, social o cultural. A mi juicio, y hablo desde la propia experiencia en el campo respecto de uno de los objetos más problemáticos que cupiera considerar (el de 'lo sublime'), el centramiento de 'categoría' en el plano de la investigación estética asentado por la escuela hegeliana (Rosenkranz) es por supuesto pertinente, pero insuficiente si desde la altura bibliográfica, metodológica e histórica de nuestro tiempo aquello que se intenta es alcanzar la determinación más plena de un objeto estético tan complicado como el que revela una formación originaria cuyo futuro deparará intersecciones religiosas, culturales o disciplinarias ya tan dilatadas en el tiempo, a vista de hoy. El hecho es que la opción del título y el término dominante de 'idea' seleccionado por Menéndez Pelayo fueron los más adecuados en razón de todo lo referido y, en resumidas cuentas, de: a) la amplitud disciplinaria e histórica de los textos-objeto a utilizar en la investigación, y b) la buena inteligencia acerca de la marcha y el proceso historiográfico del último cuarto del siglo XIX y sus posibilidades de desenvolvimiento, sin duda condicionadas muy favorablemente por la ingente precedencia del Idealismo y la maduración conceptual atingente. Es evidente que Menéndez Pelayo entendió perfectamente el problema, como podrá verse al leer su programa para la 'historia de las ideas estéticas', y actuó en consecuencia. Es curioso que no exista investigación ni acerca de estos campos problemáticos ni de esto último en concreto. Sea como fuere, es necesario continuar nuestra indagación y constatar lo sucedido históricamente con la terminología más fuerte de 'idea'.

La utilización relevante e influyente de 'idea' en el juego de las grandes denominaciones, diríase que se naturaliza a finales del siglo XVI y comienzos del XVII con un estrato semántico, por así decir, alto, al amparo de una nitidez directa de transmisión grecolatina, y que servirá de base para su diversificación especificativa y de usos en el marco de las distintas posibilidades proyectadas por la historia del pensamiento y las ciencias. El lugar sustantivamente privilegiado para examinar el caso es modernamente el que proporcionan las denominaciones de las obras insignes. A mi juicio, ese estrato semántico alto y simbolizador en el juego de las grandes designaciones forjadas en títulos aparece con naturalidad por directo reflejo platónico en el ámbito

del arte y podemos remitirlo en su posición inicial a dos grandes tratados italianos, *Idea del Tempio della Pittura* (1591), de Gian Paolo Lomazzo, y *L´Idea de'pittori, scultori ed architetti* (1607), de Federico Zuccari, mientras que su muestra importante última probablemente sea aquella que nos conduce en el siglo XX a *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstheorie* (1924), de Erwin Panofsky, es decir al más destacado y difundido estudio contemporáneo dedicado a esa misma materia, incluidos Lomazzo y el Zuccaro. El texto de Panofsky, cuyo título asume abiertamente la dimensión neoplatónica de 'Idea' en virtud de su directa referencia estética clasicista, situándola a su vez en una posición de apertura historiográfica, precede, pues, en una década a los trabajos de Lovejoy, el principal fundamentador de la 'Historia de las Ideas' en el siglo XX. Naturalmente, la elección terminológica en el título comporta un rasgo de género literario o dentro de la gama de subgéneros. Adviértase cómo Lomazzo (ed. 1973), al plantearse su materia desde una perspectiva predominantemente más técnica y práctica, no sobre la base de disposiciones simbólicas ordenadas en el templo, aunque también regida por el platonismo de Marsilio Ficino, se sirve del término 'tratado', la otra principal posibilidad: *Trattato dell'Arte della pittura, scoltura et architettura*[16]. Es evidente que en el siglo XVII también se configura la misma 'Idea' avanzando un camino que acabará conduciendo asimismo, en el ámbito del pensamiento jurídico y politológico, a 'Historia de las Ideas Políticas', en cuyo curso es principal y patente la *Idea de un Príncipe político y cristiano* (1640), de Diego de Saavedra Fajardo. En 1924, el mismo año del libro luego célebre de Panofsky, el historiador del historicismo Friedrich Meinecke compuso *Die Idee der Staats-Raison in der neuren Geschichte.* Pero en Alemania, el neoplatónico Guillermo de Humboldt, amigo de Friedrich Schiller, ya en 1791 usaba el siguiente título: *Ideen zu einem Versuch die Gränzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen*. Más adelante haré observar el importante tratamiento realizado en Francia durante el siglo XIX, con el precedente de Montesquieu, y hasta alcanzar el XX bajo concepto de 'ideas políticas' o de tendencia hacia esta enunciación.

Cuando en 1778 Lorenzo Hervás, el creador de la Lingüística universal y comparada, rotula su proyecto, podríase decir en amplio sentido, antropológico y universalista, recurre al modo del platonismo *Idea dell'Universo.* El también jesuita Juan Andrés, pocos años después, desde una posición ideológica

[16] Como en alguna que otra ocasión, disponemos de excelente edición de G. P. Lomazzo, *Scritti sulle Arti*, a cargo de Roberto Paolo Ciardi (ed. 1973).

menos tradicionalista y, aun dentro del neoclasicismo, ya asentada plenamente en la Ilustración del 'progreso' y el evolucionismo histórico, actúa desde un régimen epistemológico que prefiere los siguientes términos historicistas al crear la primera historia universal y comparada de la literatura: *Dell´Origine, progressi e statto attuale d´ogni letteratura*, fórmula de encadenamiento conceptual que hizo fortuna. Y en el Prefacio de la obra muestra el uso propio de un comparatista que se quiere eficaz, progalileano y desenvuelto en el sensualismo, pues su misión es "dar justa idea de la literatura en todas sus clases" (ed. 1997, I,10). El otro gran maestro de la Escuela Universalista Española del siglo XVIII, Antonio Eximeno, se sirvió del siguiente título: *Dell´Origine e delle regole della Musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione.* Quepa recordar que en la historia artística de Winckelmann ya se encuentra fundamentada, junto al 'ideal' y todavía en ausencia de la ideología del progreso, ese tipo de conceptualización histórica evolucionista.

En un ambiente intelectual muy distinto, quizás rememorando el tratadismo artístico italiano, en Nápoles y en 1779 presenta Aurelio de'Giorgi Bertola una *Idea della Poesia Alemanna,* más tarde ampliada al conjunto de la Literatura de ese país, y después otro opúsculo, ya en el sentido acorde de la particularización, *Idee di un republicano sopra un piano di pubblica istruzione*. Naturalmente, otros ámbitos posibles del uso de 'idea' han de buscarse con preferencia en las escuelas o momentos relevantes del pensamiento neoplatónico. Y así, el ilustrado escocés Francis Hutcheson, no se olvide que discípulo del neoplatónico Shaftesbury, tituló su trabajo pionero para la autonomía de la disciplina Estética, *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), un cuarto de siglo antes de que Edmund Burke, un empirista analítico y por tanto alejado de la cultura neoplatónica y de otra parte integrado en las corrientes del pensamiento político, enunciase *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.* Se trata, pues, de usos estándares del humanismo filosófico. Ello precedido por el intenso uso conceptualizador de 'idea' que realiza Locke en *An Essay Concerning Human* (1690) y por el enunciado un tanto aproximativo del título latino de uno de los textos importantes de la historiografía filosófica de Brucker, que luego sería muy copiado en la *Encyclopédie*, cuyo título reza así: *Historia Philosophicae Doctrinae de Ideis* (1723), obra que continúa o desarrolla una anterior *Tentamen Introductionis in Historiam Doctrinae de Ideis*. Aún dentro del siglo XVIII, como era de esperar, la fuerza neoplatónica del Idealismo alemán, produjo dos títulos decisivos para 'idea' por muy diferente motivo, las *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), de Schelling,

y las *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menscheit* (1784) de Herder. Por otra parte, la 'Idea' es razón inicial, como ya vimos, del "Idilio" utópico conducido por el neoplatónico Friedrich Schiller, al margen y mucho más allá de la denominación del género poético que comúnmente refiere, a Idea platónica del Elíseo, en Über naive und sentimentalische Dichtung, ya citado. En la propia obra lingüística del también referido Guillermo de Humboldt, igualmente pensador neoplatónico y amigo del anterior, se accede en 1822 a un concepto mucho más científico que simbólico de 'idea': Über die Enstehung der grammatischen Formen und ihren Einfluss auf die Ideen entwicklung.

En 1858 dio a luz Edgar Quinet un interesante título, *Histoire de mes idées*, aunque consiste en una exposición histórica de carácter autobiográfico. Ahora bien, en 1854 y 1855 los hermanos Goncourt habían ofrecido en dos volúmenes una *Histoire de la société française*, que no sé si habrá sido tomada en cuenta por los historiadores de las mentalidades, pero ésta creo sea su adscripción preferente; y en 1874, Fustel de Coulanges presentó su pionera *Histoire des Isntitutions Politiques de l'anciènne France*. Ambas son sin duda muy importantes en sus respectivos campos, próximos al de la 'Historia de las ideas', con el que académicamente se coordinó el de 'instituciones', y permiten ver la solidez, amplitud y raigambre historiográfica francesa, aunque se trata también, y quizás sobre todo, de la expansión de la Sociología como declive de la Filosofía o de la filosofía teórica, de una parte, y de otra la nueva expansión de los estudios jurídico-políticos o sencillamente políticos con anclaje en *L'esprit de Lois* (1748), de Montesquieu, quien décadas antes por cierto había adelantado en esa misma estela temática un título muy valioso para nuestro interés: *Système des Idées* (1716). Se recordará cómo la 'Historia de las instituciones', especialmente 'políticas', hubo de adquirir su propia especialización, sin duda entre la 'Historia de las ideas' y la 'Historia general'. Ciertamente es difícil poder calibrar con precisión el carácter preparatorio o de fundamentación y precedencia de ciertas obras reseñables más allá de su más propia y limitada esfera temática y metodológica, y a veces incluso dentro de ésta por tratarse de mera circunstancia. Acaso algunos otros trabajos históricos de cometido más concreto debieran ser tenidos en cuenta a esos efectos de contigüidad y en las diferentes ramas, pero ello corresponde a un escrutinio que escapa en mucho a nuestro actual interés y no pienso pueda ofrecer muy apreciables resultados. Sea como fuere, pienso que es de destacar en tal sentido la extensa obra concebida por el exjesuita crítico literario Henri Brémond en once volúmenes editados entre 1916-1928: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des Guerres de Religion jusqu'à*

nos jours, culminación de monografías anteriores. Pero en fin, de 1932 data el conocido y extenso tratado histórico del influyente crítico discípulo de Bergson y europeísta Albert Thibaudet, titulado con exacta propiedad que ya directamente nos concierne, *Les Idées Politiques de la France*, es decir, varios años anterior al libro importante a nuestro propósito de Lovejoy, que después referiré.

No quiero dejar de recordar por otra parte dos ejemplos hispanoamericanos muy diferentes: la obra extensa, heteroforme, escasamente conocida pero necesaria por diversas razones y en todos estos campos: *Historia de la esclavitud* (1875-1879, originalmente publicada en volúmenes dispersos desde París a Barcelona), del cubano José Antonio Saco, y los ensayos sociopolíticos *Idola fori* del colombiano Carlos Arturo Torres (a modo de recordatorio de los "idola" de Francis Bacon), impresos en Valencia en 1909.

Es de notar, entre otras cosas, que desde la esfera y la órbita más globalizadora y esencialista o contemplativa de 'Idea', la evolución o su posibilidad especificativa tiende a adoptar un sesgo notablemente historiográfico de determinación de las entidades cuya función propende a aminorar y hasta suprimir el matiz simbológico a fin de incrementar decisivamente el aspecto reconstructivo, sin duda exigido por la realidad y el contexto de los nuevos objetos a asumir. Quizás sin necesidad de aportar otros datos pueda ser comprensible ya el carácter entre decisorio y emblemático de los ámbitos disciplinarios del pensamiento estético-artístico y político en el *desenvolvimiento* de 'idea'. Esto, desde luego, no excluye el desarrollo de su especialización filosófica, que originalmente siempre estuvo a la base, y ya mucho después pedagógica, psicológica…, e incluso científico-natural, que por cierto no sería más, como veremos, que una especialización de la designación historiográfica de campos disciplinarios en tanto que 'conceptos', esto es 'por conceptos', tal como designó Hegel.

En lo que se refiere al marbete 'Historia de las ideas', se ha hablado de sus conexiones con "perifilosofía", "concepciones del mundo" y otras entidades, pero más bien pienso que disciplinariamente habría de ser relacionado con 'Historia del pensamiento', 'Historia intelectual', 'Historia de las mentalidades', 'Historia de los conceptos' (en realidad sólo formalmente reciente, además de ajena a la hegeliana antecitada 'por conceptos') y, en variable proporción, 'Historia de la cultura', sin duda el único marbete que posee la capacidad abarcadora de todos los restantes. Este último (y presumiblemente el posterior francés de 'mentalidades') define en buena lógica el espacio que une y separa la "Historia del pensamiento" de la "Historia general" y sus especia-

lidades, si bien es cierto que en resolución temprana el antecitado *La Cultura del Renacimiento en Italia* (1860) de Burckhardt representa a mi modo de ver una suerte de crisol historiográfico que quizás debamos considerar matriz de la gama de realizaciones contemporáneas entre las que se habrían de incluir el conjunto de las referidas y las concreciones de microhistoria, historia de la vida privada y demás.

Diferente cuestión es la relativa a la concomitancia de las 'Ciencias de la cultura' respecto de las 'Ciencias del espíritu', y este último a su vez respecto de las 'Ciencias humanas'. Es evidente que el desarrollo de la 'Historia de las ideas', 'ideas filosóficas' pero no sólo, pues más bien la extensión toma el rumbo complementario de 'ideas' por así decir culturales, constituyó una alternativa a la 'Historia de la filosofía', de manera paralela al proceso de sociologización, que fue clave en la problematización de ésta. Es más, el proceso de sociologización, sucesivamente reactualizado y redimensionado adaptadoramente ha definido con persistencia hasta nuestro tiempo una de las principales fuentes de agresión a las ciencias humanas. Pero éste es otro problema.

Un investigador muy considerable como Franklin L. Baumer viene a identificar 'Historia de las ideas' con 'Historia intelectual', lo cual desde luego no carece de sentido, pero pienso que su punto de vista es inadecuado por limitativo en la práctica de los regímenes disciplinarios. Baumer comienza su capítulo programático sobre "la historia de las ideas" recordando la desazón de Lord Acton en una correspondencia de 1880 en torno a la lectura de la historia imperial británica de John Seeley, en la que aquél dice: "El gran objeto al tratar de comprender la historia es ir más allá de los hombres y captar las ideas. Las ideas tienen una radiación y un desarrollo, un linaje, un linaje y una posteridad propios, en que los hombres desempeñan el papel de padrinos y madrinas, más que de padres legítimos" (Baumer 1977, 15). Al traspasar la esfera más general, se abre en principio la relación de 'Historia de las ideas' con 'Historia de la filosofía', sin duda pertinente, pero igualmente lo será, en dependencia de la adjetivación que acompañe a 'ideas', respecto de otras disciplinas con las cuales mantenga vinculación o contigüidad, y ya se trate de ciencias humanas, sociales o incluso físico-naturales. Es más, y esto es decisivo para lo que aquí nos trae, la 'Historia de las ideas' adquiere su razón de ser en el propósito de elaborar algo que bien parcial o sustancialmente escapa a la formal 'Historia de la filosofía' aproximándose a la generalista 'Historia del pensamiento' y, en el caso de otra cualquier disciplina, en lo que escapa, ahora a otra escala, a la historia formal de esa cualquiera otra. José Gaos, creador de un Seminario de Historia de las Ideas, entendió muy bien la problemática

(véase su póstuma *Historia de nuestra idea del mundo*, 1973). Esto se diría también sucede respecto de la 'Historia del pensamiento', promovida por el mismo Gaos, pese a la ductilidad que ésta representa frente a la historización de la filosofía como cuerpo de sistemas, y de la 'Historia de los conceptos', pese a la amplitud supraterminológica que ésta pueda adoptar. Para esto último evidentemente se hace necesario remitir a Koselleck y su conocido y fructífero, pero problemático, ámbito de influencia. Pienso, sin embargo, que la historia de los conceptos es por completo inadecuada en Estética, cosa que he hecho notar en diversas ocasiones, a propósito de 'ideas' y 'categorías'. Por lo demás, adviértase que 'Historia de la filosofía', al igual que 'de la literatura', el 'derecho' o las 'religiones' no es sino la historia ya indicada de disciplinas que Hegel llamaba 'Historia por conceptos' en la introducción a su *Filosofía de la Historia Universal*. Pero sea como fuere, 'Historia del pensamiento' posee a mi juicio tal capacidad de totalización que por propia inherencia habría de imponer como generalidad abarcadora de 'Historia de la filosofía', toda vez que esta última desempeña una especificación restrictiva, ya por especialización temática y enclave histórico, ya por predominio de su concepción de sistema, que exige su acoplamiento en aquel concepto de pensamiento, el cual por principio integra, al menos en cierto modo, tanto la identificación de "ideas" como, sobre todo, de "conceptos".

Menéndez Pelayo es el creador en 1883 tanto del marbete y la corriente disciplinaria 'Historia de las ideas estéticas' propiamente dicha como, por inclusión, de 'Historia de las ideas'. Eficazmente y con toda naturalidad situó Menéndez Pelayo el concepto de Historia, cuyo ejercicio él considera por principio investido de "crítica", junto a una especificación, 'ideas', y el tipo de éstas, las 'estéticas', que toma por objeto y son razón última de todo su criterio. Estamos pues, salvados todos los antecedentes que se quiera, ante el pionero ideador y principal constructor del género, su fundador en virtud de que no sólo establece con éxito el enunciado al acuñarlo elevado a título y en tanto que marbete disciplinario, sino además expone y contextualiza, en el preliminar de *Historia de las Ideas Estéticas*, el objeto y el método que ha regido su investigación.

Menéndez Pelayo hace taxonomía de la completa gama de posibilidades textuales en que se realiza el objeto 'idea estética', es decir clasifica su entidad determinando sus tipos y carácter teórico y disciplinario, diseñando en consecuencia un programa de investigación totalizador. Es así que deja trazado por primera vez un preciso proyecto interdisciplinar diseñado en cinco epígrafes mediante los cuales se alcanza a formular objetiva y clarividentemente

la especificación de las "ideas" a determinar en los diferentes planos de las materias y sus localizaciones, de lo general filosófico, ya metafísico o contemplativo, a lo particular estético enunciado en los tratados técnicos de todas las artes, literarias, plásticas y de la música, al igual que las ideas enunciadas por los creadores, todo lo cual se propone someter a examen ("Advertencia Preliminar"):

> 1º Las disquisiciones metafísicas de los filósofos españoles acerca de la belleza y su idea.
> 2º Lo que especularon los místicos a cerca de la belleza en Dios, considerándola principalmente como objeto amable, de donde resulta que no podemos separar siempre en ellos la doctrina de la belleza de la doctrina del amor, que llamaremos, siguiendo a León Hebreo, *Philographia,* y que, rigurosamente hablando, corresponde a la filosofía de la voluntad, y no a la del entendimiento ni a la de la sensibilidad, que son las facultades que principalmente intervienen en la contemplación y estimación o juicio de lo bello.
> 3º Las indicaciones acerca del arte en general, esparcidas en nuestros filósofos y en otros autores de muy desemejante índole.
> 4º Todo lo que contienen de propiamente estético, y no de mecánico y práctico, los tratados de cada una de las artes, verbigracia, las Poéticas y las Retóricas, los libros de música, de pintura y de arquitectura, etc., etc.
> 5º Las ideas que los artistas mismos, y principalmente los artistas literarios, han profesado acerca de su arte, exponiéndolas en los prólogos o en el cuerpo mismo de sus libros.
> De tan desemejantes orígenes proceden las ideas cuya historia ensayamos en este libro. (p. 6)

Menéndez Pelayo, que lleva pues a cabo un proyecto conceptualmente, y no sólo, totalizador (cuando dice, al comienzo de la cita, "filósofos españoles" la limitación es falsa, pues trata de todos) y en este sentido altamente novedoso, dice contentarse con "traer a la historia de la ciencia algunos datos nuevos", de cuya "fidelidad de estos datos es de lo que respondo. No he retrocedido ante ninguna lectura, por árida que pareciese, y tengo mi orgullo en afirmar que hay páginas de esta obra que me han costado el estudio de volúmenes enteros, sólo para descubrir en ellos alguna idea útil acerca de la belleza o del arte"[17]. Había concebido la asunción de la clave técnica: la idea

[17] Página primera de la "Advertencia Preliminar", ed. cit.

estética y sus ágiles posibilidades constitutivas, relacionales y, diríamos hoy, transdisciplinares, frente al cuerpo estanco de sistemas y doctrinas en el cual discernir aquélla. Así, pues, *Historia de las Ideas Estéticas en España* cumple todas las condiciones requeribles a fin de ser el título acreedor de la consideración de fundacional o de principal creador del género o de esa tendencia historiográfica decisiva para la cultura del siglo XX. Su condición de obra pionera y solitaria, aun todavía en el mero vislumbramiento de un camino, le otorga el rango especial propio del momento originario de la disciplina, pero dejando ésta, a un tiempo, en estado de madurez. Por lo demás, en su materia, constituye, pese a quien pese, el momento clave fundacional y por ello ya históricamente insuperable. Es pues necesario dar por determinada su función en orden al establecimiento de la disciplina Estética, de una parte en España y, de otra, en general.

Cuando se publica el primer volumen de la obra histórico-estética de Menéndez Pelayo, Arthur O. Lovejoy, quien había de difundir en Estados Unidos una programática de 'Historia de las ideas', tenía diez años de edad. Gracias a su trabajo de aglutinación de criterios, de difusión, sobre todo mediante el "History of Ideas Club", y la más conocida y notable de sus obras, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea* (1936), cuya introducción contiene una introducción doctrinal sobre esta corriente historiográfica. Esta corriente o tendencia historiográfica, habría de acceder en Estados Unidos y en el mundo occidental, gracias sobre todo a Colligwood, a una expansión y liderazgo representativos de la acaso más importante creación efectiva e iluminadora de la historiografía moderna. Ahora bien, a ello se contribuyó también desde Europa y durante esa misma época, que es el caso de Johan Huizinga y, asimismo relevantemente, Ortega y Gasset, que en la década de los treinta reflexionó sobre la determinación de las Ideas, las que se tiene y se encuentra y aquellas en las que se está, siendo que compiló y utilizó como título de volumen *Ideas y creencias,* en 1940. Según Ortega, las ideas en las que se está, no el ideario de un autor o una época, constituiría la verdadera historia, esto es "esclarecer la vida desde su subsuelo"(Ortega 1940, 21). El 1946 publicaría Eduardo Nicol en México *La idea del hombre.* Pero los criterios de Lovejoy van encaminados sin embargo a una determinada defensa de la 'historia' de las 'ideas' concretas, proponiendo los factores constantes y dinámicos que influirán en la historia del pensamiento, cosa que en buena medida, y dentro del ámbito norteamericano, entra en contradicción con Collingwood.

La propuesta programática de Lovejoy (1983, 10-32), defensor del pragmatismo anglosajón frente a la metafísica, se funda, y de ahí su parcialismo así como su interés, en una posibilidad metodológica entre otras, aquella que se refiere a concreciones subyacentes, a las creencias, a los hábitos culturales o formas de entender o intereses o fijaciones intelectuales característicos de una época, esto es tópicos, clichés, enunciados emblemáticos, ángulos de interpretación, tematizaciones y arquetipos de una época. Lovejoy no utiliza ninguno o casi ninguno de los términos que acabamos de emplear para describir con brevedad su argumento, pero es a esto a lo que se refiere. En el caso particular por el que Lovejoy opta para sus investigación (para la suma de trabajos parciales realizados sucesivamente sobre el mismo tema y que reúne como "historia de una idea", siendo ésta "la gran cadena del ser") se trata de "proposiciones únicas y específicas o 'principios' expresamente enunciados por los antiguos filósofos europeos más influyentes, junto con otras nuevas proposiciones que son, o que se ha supuesto que son, sus corolarios" (Lovejoy, 1983, 22). La propuesta es la de rastrear una 'idea' a través de las diferentes épocas y campos del saber, es decir un procedimiento que reconoce análogo al de la Literatura comparada y el sentido de evolución característico que habría de formar la Historia de la literatura. No obstante, al margen de algunas premisas suyas como la que se refiere a la negación de posibilidad en el ámbito de las tendencias típicamente formulables como *ismos*, o la limitación a manifestaciones del "pensamiento colectivo", cosas que por otra parte resultarían bajo diferente perspectiva reformulables en sentido inverso o, en cualquier caso y evidentemente, sometibles a discriminación más compleja o combinada, el hecho es que la doctrina de Lovejoy se presenta tan interesante como en el fondo limitativa. Concretamente en cuanto a la negativa en torno a los *ismos* por Lovejoy, pareciera que Julio Caro Baroja (1980) con el tiempo tuvo ocasión de dar implícitamente y a su modo respuesta brillante y acabada mediante su *Introducción a una Historia Contemporánea del Anticlericalismo Español*[18]. Paradójicamente, el ejemplo citado, por lo demás y pese a las diferencias al igual que en Lovejoy fruto de acumulación y madurez, configura uno de los grandes sectores de posibilidad que escapan al autor

[18] Anotaré que en el epílogo apela Caro Baroja a que "el historiador debe empezar dibujando las formas concretas, y tiene también derecho a hacer la crítica de los que utilizan la Historia sin saber dibujar bien estas formas. Eso no quiere decir que, además, no deba saber teorizar. Pero teorizar no es lo mismo que aplicar un único método a todo dentro de un sistema ideológico aceptado y a veces no bien soportado por verdaderas ideas, sino por esquemas ideológicos; lo cual no es lo mismo" (p. 243).

norteamericano. Se diría que el trabajo de Lovejoy ha conducido a su propio autor, mediante valiosas y sucesivas reiteraciones de indagación histórica a un encadenamiento cuyo paradigma resultante quiere presentar como de función epistemológica universalizable por definitoria del sector disciplinario al cual particularmente se adscribe. De ser menos parcialista y restrictivo, o más realista o liberal, dicho de otro modo, Lovejoy no sólo tenía que haber referido ciertas concordancias con la Literatura comparada sino, por ejemplo, el reto que plantean para el propósito determinados objetos o disciplinas y campos, como obvia y eminentemente la crítica, la dignidad, el valor artístico, la fealdad, la belleza o la materia estética en conjunto o por partes, por sólo referir aquello que especialmente aquí a nosotros más nos compete y es evidente que subsume o amplifica, según se discrimine, gran parte de la propuesta programática del autor norteamericano en cuestión. Lo cual nada quita, todo sea dicho, al alto juicio positivo que al menos yo personalmente siempre he mantenido e incluso explicitado acerca de la investigación desarrollada por el libro de Lovejoy.

En 1940 se inicia la edición de una de las más importantes publicaciones de la vida intelectual y académica norteamericana, *Journal of the History of Ideas*, en la actualidad asumida por la Universidad de Pennsylvania. Igualmente en 1940, aunque sólo publicado en 1946, Robin G. Collingwood tituló como *The Idea of History* (en cuya Introducción conceptualiza 'ideas filosóficas') su investigación sobre los principios o filosofía de la Historia, título que forma pareja con el anterior *The Idea of Nature.* También de 1946 es *The Idea of Christ in the Gospels*, de George Santayana, autor en cuyo vocabulario general es de notar que se encuentra muy bien usado el término 'idea'. Ésta es evidentemente la gran plenitud de la escuela norteamericana, la cual, todo sea dicho y como no podía ser de otro modo, se funda en la tradición europea, o más valdría decir hispanonorteamericana en el caso de Santayana, que sin embargo mantiene con Croce, a diferencia de Collingwood, una relación de controversia[19]. Collingwood se distancia de Lovejoy por su concepción de mayor horizonte y transcendentalidad, por un espíritu de mayor entidad filosófica tanto en sentido cognoscitivo metodológico como por su patente

[19] Es de recordar que en lengua inglesa, durante la segunda mitad del siglo XX ha disfrutado del mayor relieve en el marco de la 'Historia de las Ideas Políticas' el oxoniense Isaiah Berlin, nacido en Letonia pero emigrado a Inglaterra, autor desde 1976 de obras muy notables que adoptaron el subtítulo de 'historia de las ideas', empezando por *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*. Por esos años, en Norteamérica, Philip Wiener, en 1973-1974, editó en la neoyorkina Scribner's un *Dictionary of the History of Ideas*, en 4 volúme-

conexión italiana, particularmente con los napolitanos, esto es Vico y Croce, y en este sentido reactualiza la 'idea' en su más abarcador sentido pero a su vez referida a la 'Historia' como 'Filosofía de la historia' en tanto que experiencia y acción de una nueva etapa cuyo último alcance supone una "adición al cuerpo de las ideas filosóficas". Para él, el pensar filosófico consiste en un modo reflexivo mediante el cual "la mente filosofante nunca piensa simplemente acerca de un objeto, sino que, mientras piensa acerca de cualquier objeto, siempre piensa también acerca de su propio pensar en torno a ese objeto. De esta suerte, a la filosofía puede llamársele pensamiento en segundo grado, pensamiento acerca del pensamiento"(Collinwood ed. 1992, 11). Y se dirá, pues, que aquello que cambia no es sólo el resultado del pensamiento histórico sino también "los principios que rigen el pensamiento histórico, es decir, las ideas acerca de la naturaleza, el objeto, el método y el valor de ese tipo de pensamiento". Por lo demás, "el inventario de los temas más destacados por la filosofía de una nación en cualquier periodo de su historia revela cuáles fueron los problemas especiales que en esos momentos se sintieron como retos a la totalidad de las energías mentales". No procede aquí proseguir la reflexión de Collingwood, por lo demás conducente a un sentido del autoconocimiento humano como respuesta a la pregunta de para qué sirve la historia, pero queda claro que el autor de *The Idea of History*, que con anterioridad había utilizado el término de '*Principles*', hace coincidir, aunque finalmente en superioridad de nivel, aquélla y éstos, y de ahí el sentido tanto filosófico, según se ha podido comprobar, como globalmente disciplinar que propone. Así, pues, en lo que se refiere a *The Idea of History*, Collingwood desarrolla un camino de la Filosofía que cabría entender como penetración filosófica y progresión epistemológica no desacorde con la fórmula de entidad disciplinar originada en el proyecto de Menéndez Pelayo, a diferencia de las pretensiones oblicuas, por así decir, de Lovejoy.

En 1943 comenzó la edición en Madrid por el Instituto Diego Velázquez y dirigida por José Camón Aznar de la *Revista de Ideas Estéticas*, sin duda retomando la ideación de Menéndez Pelayo. Su monográfico de los números 55-56 a cargo del mismo Camón Aznar ofreció *El platonismo en la Historia de las Ideas estéticas,* en 1956. En 1979, poco después del fallecimiento de su director, concluyó la publicación. Quién sabe por qué sinergias, de 1981 es uno de los libros españoles más significativos sobre la materia general, el

nes, revisado en 2004 como *New Dictionary of the History of Ideas* y en dos volúmenes más.

del poeta y estudioso José María Valverde: *Vida y muerte de las ideas*. Pero también cabe constatar en Italia una más que notable expansión del proyecto histórico de las ideas, no sólo en ámbito estético. Me limitaré a recordar dos autores dispares y relevantes de la segunda mitad del siglo XX, Luciano Anceschi, que en 1984 reunió sus trabajos sobre materia barroca de las décadas 1945-1963 bajo el intencionado título *L'idea del Barocco,* y Sergio Givone, quien sin utilizar el término 'idea' efectúa sin embargo en gran medida y en la mayor parte de sus obras construcciones técnicamente muy próximas o hasta identificables con trabajos monográficos de 'Historia de las ideas', desde sus primeros libros sobre Kant, William Blake o Dostoievsky hasta el más reciente *Storia del nulla* (2001). Es una tendencia que pudiérase decir bien continuada fenomenológicamente por Luca Vanzago, sobre todo mediante *Breve storia dell'anima* (2009)[20].

¿Es posible que Lovejoy, autor muy ajeno a la Estética y a la Filología, no supiera de la obra pionera de Menéndez Pelayo? Quienes leyeran la *Estética* de Croce con cierto detalle al menos supieron de su existencia; es decir, de entrada, los autores norteamericanos relevantes pudieron tener noticia de su existencia, o fueron no muy buenos lectores. En cualquier caso, Menéndez Pelayo no sólo ha sido apenas difundido en Estados Unidos sino que de un emigrado a este país partió la operación infamante de intento de sepultación del discípulo de Milá y Fontanals y su obra. René Wellek, el autor de una afamada *History of Modern Literay Critism*, obra extensa pero poco relevante por su contenido, dada la escasa penetración de sus exposiciones, a pesar de la abundante bibliografía secundaria que a fin de cuentas resume y sobre la que se construye, y carecer del indispensable sentido evolutivo y relacional de las ideas, así como de la escasa agudeza que demuestra precisamente en el tratamiento de las 'ideas' sutiles, por ejemplo en casi todo lo atinente al pensamiento de Friedrich Schiller, sin el cual muy poco cabe entender de la Poética moderna. La obra de Wellek cumple una burla de la cultura española que es medida de la estatura miserable de su autor una vez desaparecido Dámaso Alonso, quien entre varios graves errores cometió el de impulsar su traducción y edición castellana en vez de promover una creación autóctona, para la que de hecho fue poniendo o favoreciendo (probable e ingenuamente lo hizo

20 De los títulos citados existe versión española, publicada ya en España o en América.

para facilitar el trabajo de Wellek) algunos peldaños mediante la preparación de monografías[21].

Añadiré ahora varios interrogantes más sobre el asunto, antes de mi conclusión taxativa: ¿La malversación de Wellek estaba dirigida únicamente en defensa propia, en autoprotección del historiador del pensamiento que descubre su inferioridad ante la gran precedencia del decimonónico autor lejano y extranjero? La perversión intelectual y moral del personaje Wellek es licencia más que suficiente como para continuar con nuestros interrogantes: ¿La malversación de Wellek estaba dirigida sobre todo, o de manera pareja o convergente, a proteger la supuesta *originalidad* norteamericana en la creación de la 'Historia de las Ideas', previendo en este sentido una remuneración o simpatía para el aprovechamiento propio como profesor emigrado en el país de acogida?, interpretación esta nuestra que todo sea dicho sólo recae en el sujeto ejecutor. ¿Esta última interrogante, cabría hacerse extensiva en el criterio de Wellek respecto del sector norteamericano de la Literatura Comparada por cuanto coadyuvaba decisivamente al silenciamiento de la obra de Juan Andrés (el creador moderno de ese campo metodológico) extraordinariamente referida en la *Historia de las Ideas Estéticas* de Menéndez Pelayo? Y por último, ¿qué función pudo desempeñar Jorge Guillén y las animadversiones personales en toda esta operación? ¿Era ello coincidente con una animadversión de Wellek para con el conjunto de la cultura hispánica, y dado el tratamiento u omisión que en otro libro ofrece nada menos que de Gracián y Eugenio D'Ors, a quienes de hecho desestima por completo a propósito del Barroco? En este punto la malversación deviene pueril o grotesca. Queden estos últimos interrogantes sólo para los especialistas y lectores de la obra de Wellek y aquellos conocedores de la letra pequeña o el entrelíneas de la filología o la ciencia literaria y la cultura del siglo XX. Discúlpeseme el excurso interrogativo.

La 'Historia de las ideas', su concreción de 'Historia de las Ideas Estéticas' es, pues, creación que culmina en la Estética española una vez erigida como disciplina, que si tardía y periférica respecto del proyecto ingente del Idealismo alemán y su clave estética inicial, como no podía ser de otro modo, supo sin embargo actuar con propia sabiduría y además adoptar mediante la perspectiva e inteligencia proverbial de Milá y Fontanals la capacidad de insuflar en su discípulo Menéndez Pelayo la pasión constructiva que condujo a éste a arrostrar

[21] En varias ocasiones me he referido al problema general moderno de la Crítica como "malversación" y sus desintegraciones posteriores. No lo voy a detallar aquí de nuevo: puede verse de la manera más contextualizada y completa en mi estudio (2013, 51ss.) *Escatología de la Crítica*.

el problema historiográfico de la disciplina resuelto mediante la *Historia de las Ideas Estéticas en España* (en la cual el término "España" debiera ser en gran medida "Europa") casi dos décadas antes de finalizar el siglo XIX[22].

Según quedó dicho en un principio, más de un siglo de existencia de la obra de Menéndez Pelayo sin su autor, y dados los hechos, exigiría actualmente un verdadero pronunciamiento de la Crítica o bien una declaración de muerte o ineptitud de la misma. Pues bien, transcurrida la época ya referida de la 'malversación', hemos de constatar nuestro tiempo como el tiempo de la escatología de la Crítica. Esto, añadidas otras motivacines posestructurales y de la nueva sociologización y la falsa ciencia y las ideologizaciones que han invadido destructivamente las ciencias humanas de manera generaliza, es referible al conjunto de Occidente. Pero éste es un asunto relativo a Crítica literaria, es decir a los géneros de la ciencia literaria, de los que nos ocuparemos más adelante.

22 Puede verse nuestro Prefacio (2013a, IX-XI) "Sobre Milá y Fontanals y la Estética en España", a la edición facsímil de los *Principios de Estética o de Teoría de lo Bello*, de Milá y Fontanals.

6. Los géneros memorialísticos

Los ‘géneros memorialísticos’ conforman parte muy sustancial de la tendencia ensayística. La denominación de ‘géneros memorialísticos’ es a mi juicio la más adecuada a fin designar de forma abarcadora y coherente la gama muy nutrida de series ensayísticas que toman por objeto al individuo y su vida, al sujeto humano como objeto, ya desde sí propio como constituyente, es decir en sentido autobiográfico, o bien a partir del sujeto otro que se nos presenta como objeto, esto es en sentido biográfico. Llamaremos, pues, ‘géneros memorialísticos’ a aquellos que no siendo de ficción toman por objeto central al individuo humano y sus manifestaciones, bien desde el propio sujeto biográfico o bien desde un sujeto otro necesariamente exterior al biografiado. Se trata de las series que han configurado el ‘diario’, las ‘memorias’, la ‘autobiografía’ y el ‘autorretrato’, así como las ‘vidas’, la ‘biografía’, el ‘retrato’… Añádanse todos los matices correspondientes de subgénero, históricos y modernos, la completa tipología que especialmente alcanza desde el ‘retrato’ hasta la ‘biografía’ pasando por el ‘medallón’ o la ‘efigie’ o la ‘biografía intelectual’ y la total ‘biografía’. Evidentemente, la ‘carta’, por constituir un marco formalmente neutralizable, según hemos explicado, puede allegarse a los géneros memorialísticos, al igual que subsiguientemente el ‘libro de viaje’, pero éstas son ya cuestiones de disposición retórica y habilitación de posibilidades de ensamblaje y combinatorias por otra parte de recepción aproblemática en el régimen de una cultura literaria como la contemporánea, tan especializada en la hibridación, diríase al modo de un lugar de llegada y recolección de una *diseminatio*.

La única diferencia de principio que afronta el autor ensayista memorialístico respecto del ensayístico en general reside en que el objeto de aquél lo

es siempre en tanto aparecer sobre fondo histórico del sujeto humano y, por tanto, se trata de objeto con algún grado de identificación directa con el sujeto autor, el ensayista. Es decir, existe relación de 'sujeto' e incluso 'personaje'. Por demás, el mundo memorialístico y biográfico presenta la frecuente concomitancia resultante de un centramiento del sujeto que converge con esa gran dimensión de la tendencia ensayística fundada en el esencialismo del yo y la subjetividad como principio de desenvolvimiento ensayístico, a diferencia de la tendencia preferentemente atenta al objeto crítico.

'Biografía'[1] y 'autobiografía' definen las dos grandes tendencias memorialísticas respectivamente de preferente arraigo clásico y moderno. Consecuencia de ello ha sido la creciente dedicación de los estudios a esta última frente a la anterior, hasta el punto de alcanzar una expansión, cuando menos en sentido relativo, creciente e inflacionaria durante la segunda mitad del siglo XX. La 'biografía' es un género tradicionalmente de primer rango tanto desde el criterio de la ciencia literaria como desde el criterio de la Educación y por supuesto del pensamiento humanístico en su sentido más característico, ya en sus primeras formaciones de la Antigüedad, especialmente Plutarco. Se trata de la representación del individuo real y los asuntos humanos. Todo ello, que en primer término se diría obvio, resulta finalmente muy problemático y ha conducido sin embargo a una situación poco menos que paradójica en el estado del conocimiento y de los estudios.

La 'biografía' constituye una unidad de procedimiento milenariamente formada y atinente a una fuerte gama de lateral raigambre historiográfica y, en este sentido, así de algún modo venía a ser contemplada por Hegel dentro de su esquema binario de partida, géneros poéticos y géneros prosaicos. Pero sin duda conviene empezar por discriminar entre la clase memorialística de tendencia más objetiva o histórica, representada centralmente por la Biografía, y la Semblanza (Campa Marcé 2010), vinculada al género retórico epidíctico y funerario, y entre la clase memorialística subjetiva o autorreflexiva y quizás memorialística en su sentido más autónomo y propio. Doble tendencia que naturalmente ofrece líneas no ya de intersección sino incluso establemente entrecruzadas, así el caso del Libro de viaje y el más habitual de las Memorias, subgénero que por lo común compromete y explica el aspecto subjetivo sobre el objetivo histórico y a la inversa, conformando todo ello en cualquier forma una progresividad subjetiva, según he intentado definir alguna vez.

1 Para un específico estudio de la biografía puede verse Mª Teresa del Olmo (2015).

La serie memorialística significa junto a la historiográfica, dentro de los ensayísticos, no sólo la acotación de quizás mayor producción y relieve tras la del Ensayo propiamente dicho sino la especificación en general de mayor sustanciación humanística, al menos en sentido tradicional. Los géneros biográficos cruzan y renovándose mantienen su vigencia al paso de la época clasicista y en los tiempos modernos; los géneros autobiográficos por su parte obtienen su expansión y grandes formaciones justamente en los tiempos modernos, por supuesto siempre que acordemos la salvedad extremada (¿que confirma la regla?) del San Agustín de las *Confesiones*, al que nos aplicaremos con detenimiento siguiendo a María Zambrano. Esta obra dispone de la portentosa autoridad que superando, cabría decir, el curso del tiempo, razona, en una temprana Edad Media, la modernidad autobiográfica. Pues bien, los hechos son los que son y consisten en que la modernidad autobiográfica ha tenido como fruto una extensísima dedicación crítica durante la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días; a diferencia de la tradición biográfica, que pasó a ocupar en este sentido la posición contraria. Diferente asunto es qué valoración crítica quepa hacer de la referida proliferación bibliográfica de estudios acerca de la Autobiografía y en general los géneros autobiográficos. Pero también el hecho es que ya podemos hablar de una verdadera inflexión en el estudio de los géneros biográficos.

Benedetto Croce (1959, 139-140) ha interpretado la relación entre historia y autobiografía, observando cómo la autobiografía literaria no es sino la perpetuación del momento idea en que la reflexión autobiográfica entreteje tanto los fragmentos de nuestra vida como las pausas de nuestra acción y empuja en procura de luz y consciencia cuando la oscuridad se cierne sobre nosotros.

> Comparando la autobiografía en el sentido definido, que es su sentido verdadero, con lo que se llama la historia, parece ser históricamente imperfecta, por dos razones. en primer lugar, porque el pensamiento o la narración que un hombre hace de la propia obra, simplifica, siguiendo en el lineamiento una pureza fantástica, la realidad de lo acontecido, y a menudo recurre también más o menos inconsciente, a sustituciones de hechos reales con fantasmas sugeridos por una especie de mitología que se suele tejer sobre sí mismo o con proyecciones del después en el antes o por conversiones de resultados en intenciones, lo cual sería comprobado por los documentos que luego se encuentran y que desmienten o rectifican la narración de lo autobiográfico. En segundo lugar, porque el criterio con el

> que son interpretados y juzgados los hechos que se narran, no supera como la historia requiere, la mente de quien los produjo y en ellos participó.

Dilthey (ed. 1978, 271ss.), que entiende la biografía hermenéuticamente en el orden de la vivencia, la expresión y la comprensión, hacía balance de lo que podemos denominar la cuestión biográfica, subrayando cómo los criterios asumidos por los historiadores no dependen sino del concepto que se adopte de "ciencia histórica". Advierte que los elementos en que se ha de apoyar con preferencia toda biografía son los vestigios de expresiones y acciones personales, sobre todo mediante cartas y noticias. Siendo a partir de ahí la tarea del biógrafo comprender "el nexo efectivo en el cual el individuo se halla determinado por su medio y reacciona ante él"; mientras, el historiador ha de penetrar más hondamente en la estructura del mundo histórico distinguiendo los diversos nexos y el estudio de su vida. Nexos que atraviesan la historia son tanto la religión como el arte, el estado y las organizaciones políticas. El curso de la vida de un individuo en un medio constituye el "nexo primordial". Por ello ahí se encuentra la "célula germinal de la Historia" y las "categorías históricas específicas" y por ello la biografía posee una especial significación para la comprensión de la gran conexión del mundo histórico. Además, toda vida, cualquiera sea su dimensión, cabe ser descrita y es susceptible de ofrecer interés. Si la autobiografía o comprensión de uno mismo consiste en la expresión literaria de la reflexión del individuo sobre el curso de su vida, la biografía no es sino el traslado de esa reflexión a la comprensión de vidas ajenas y tiene por ventaja sobre aquélla el límite de la muerte y de "lo conservado". La "vivencia" es, según Dilthey, base directa y constante. En lo que sigue nos aplicaremos al diagnóstico de algunos problemas generales a fin de formular una teoría de la biografía. Después, tras advertir acerca del 'retrato', trataremos del único gran caso antiguo de género autobiográfico, el de las 'confesiones'.

El hecho es que la *biografía*, bajo apariencia de sencillez analógica de continuidad reflexiva respecto de la vida, posee no sólo una singular y complicada gama de tipos sino también una historia bastante difícil como es usual en cualquiera de las distinciones de ese régimen de categorización literaria. Como taxonomía de entidad o clase, no ha disfrutado durante las últimas décadas, a diferencia de la *autobiografía*, como decíamos, de atención preferente. Esto es, los estudios sobre el género biográfico en ningún momento han alcanzado a desempeñar un lugar relevante en el escenario de la crítica moderna, a no ser que por tal entendamos, sobre todo, el ejemplo especial de

su utilización en tanto que procedimiento para el estudio crítico literario de gran difusión ejercido e ideado sobre todo por Sainte-Beuve en el siglo XIX. Veremos que hay otros ejemplos muy importantes y desatendidos, pero nada parangonable al crecimiento casi o un tanto sistemático, con características de tendencia, observable en el estudio de la autobiografía, cuando menos durante las últimas tres décadas del siglo XX[2], acaso diríase que como mecanismo compensatorio del ahistoricismo estructural-formalista. De lo que se constata una proyección inversa a la decreciente sufrida por ese tipo de crítica durante un periodo de tiempo en el que ésta asiste a un ocaso aún más rápido de lo que había sido su triunfo neo-neopositivista. Sea como fuere, la habilitación de los principios técnicos generales para la elaboración de la biografía moderna hay que decir que se encuentran, como no podía ser de otro modo, en el siglo XVIII, época en la que se generaliza el uso del término, pues tales principios no habrían de ser más que los propios del trabajo crítico historiográfico de una Ilustración maltratada por los románticos en beneficio propio, como muy bien supo hacer ver Ernst Cassirer (ed. 1972) en su magnífico trabajo sobre el pensamiento ilustrado.

Es preciso reconocer, en coincidencia con Dilthey, la evidencia de que la biografía es por principio un género de base histórica, cosa que corrobora el estudio de sus orígenes; y su disolución o aminoramiento híbrido, que correspondería a un cierto tratamiento o la identidad de la materia, pertenecerá al proyecto influyente de la ficción, a la biografía novelada o bien a la novela biográfica ya como estatus genérico diverso. En todo caso se trata, como es evidente, de discursos narrativos, de representaciones de lo concluso y perfectivo mediante formas del relato con eje en la tercera persona y que toman por objeto una vida, un personaje histórico del ámbito que fuere el cual, al decir del conocido tópico especificado por Goethe, ha de trenzar el conjunto posible de relaciones con su época, incluido el modo en que dicho personaje, dada la coincidencia de ser escritor, integre la representación de la época en su propia obra. Estamos, por tanto, ante composiciones que se acercan o alejan de la historiografía propiamente dicha en la medida en que se sirven en proporción subsidiaria de la ficción o de la invención fantástica, proporción ésta mediante la cual su incremento entra en la posibilidad de una deriva cuyo ex-

[2] A partir de 1970, año de la primera monografía de Philippe Lejeune sobre la autobiografía francesa y un ensayito de Jean Starobinski sobre el estilo autobiográfico, se hace perceptible este fenómeno que, sin embargo, venía gestándose muy lentamente desde la primera década del siglo XX como superación o, más bien, replanteamiento de la cultura literaria decimonónica.

tremismo por desequilibrio puede oscilar entre dos opciones, la tergiversación de hechos y la propuesta de conjeturas basadas en modificaciones hipotéticas de los mismos. De este modo quedan delineadas con claridad las fronteras del género, desde la pura historiografía a la ficción autónoma o que sobrepasa los límites funcionales asumibles por la reconstrucción supositiva de contenidos necesaria para la eficiencia en la articulación del discurso narrativo. Y de este modo queda corroborado asimismo el justo sentido del argumento de Hegel cuando al distinguir entre 'géneros poéticos' y 'géneros prosaicos', discernía de entre estos últimos los dos casos tradicionales y especiales de la 'oratoria' y la 'historiografía', por su proclividad o aproximación al modo de representación poética, es decir de lo interno de la conciencia a resultas de un modo intuitivo de aprehensión de una totalidad en sí completa y autónoma sin otra conexión de tipo racional, de lo que se sigue una ambivalencia o capacidad de deslizamiento entre lo poético y lo prosaico, a lo cual ya nos referimos en nuestra Primera Parte.

De ahí que denominemos a esta última especificación del extremo "prosaico" mediante el término más actualizado y especificativo de "ensayístico" que, por lo demás, asimismo utilizamos en la denominación general de 'tendencia ensayística' y hace patente cómo, excluidas las producciones de discurso científico, caracterizadas por la utilización de elementos de lenguaje no natural, el conjunto 'literatura' no es sino la suma de los géneros poéticos (la tríada lírica/épica-novela/dramática) y los géneros designables como ensayísticos por ajenos al predominio de los procedimientos artísticos frente a las configuraciones reflexivas. Siendo de notar, por último, recordemos, que la subsiguiente asunción del género del Ensayo propiamente dicho como centro de la serie ensayística, pone de manifiesto dentro de ésta la existencia de un primer segmento temáticamente no marcado ('artículo', 'discurso', 'tratado') frente a un segundo predeterminado temáticamente en el que junto a la 'utopía', el 'proyecto', la 'autobiografía'…, o el 'diario' y las 'confesiones' y en general los 'géneros memorialísticos', se sitúa de manera natural la biografía. Este orden de cosas muestra con nitidez la doble tendencia dialéctica de aproximación sucesiva (primer segmento) hacia los discursos de género teórico y científico frente a esta otra de acercamiento a los discursos más específicamente artísticos y de ficción, aunque es de todo punto conveniente subrayar que el aspecto de ficcionalidad no es plenamente caracterizador o especificativo, ni por presencia ni por ausencia, de la entidad poética ni por supuesto ensayística de los géneros, como demuestran en especial los memorialísticos en virtud de su conexión artística del aspecto de fábula. Nótese, para ser bre-

ves y contundentes, cómo los discursos de la poesía lírica corresponden tanto o más que a la ficción a la autobiografía, es decir a una supuesta historia real acontecida. Por otra parte, si algunos de los géneros ensayísticos temáticamente predeterminados y el Ensayo en su sentido más propio, vienen naturalmente definidos por una constitucionalidad dieciochista fundada en la libertad kantiana y la caída del finalismo poetológico neoclásico, no cabe olvidar que, pese a este dieciochismo avanzado que en buena parte los fundamenta o, según los casos, meramente reconstituye, existe, como siempre es de esperar, una genealogía secular y milenaria que da razón de una imborrable cuestión de orígenes más o menos remota o vinculante.

La 'biografía', la reconstrucción de *las vidas* de los hombres y sus obras se halla en la fundación de la historia literaria, filosófica, artística y científica. No existe, en origen, historiografía sin biografía, e incluso sin las primigenias listas o tablas y los estudios de bibliografía (antecedentes de la posterior anticuaria), según quedara atestiguado desde Aristójeno de Tarento, Calímaco, Plutarco, Diógenes Laercio (Momigliano 1993 y 1994; Caerols 2015, 193-245), y desde Suetonio, Tácito…, o la época cristiano-latina subsiguiente de los Padres de la Iglesia, el antecedente Eusebio y, propiamente, San Jerónimo en *De viris illustribus*; desde Vasari o Palomino en el siglo XVIII con las vidas de los pintores. La forma de la 'anécdota', modalidad fundamentalmente biográfica, compilada desde Aristóteles al menos, permanecerá con la evidencia del mismo término en la configuración biográfica e histórico-artística de los pintores ingleses y explica transversalmente el sentido del *bios* como principio de las historiografías especiales, o por conceptos, de seguir el término hegeliano. La antigua Retórica, a la par que el concepto de personaje ambivalente para la poesía y la historia suministrado por la Poética, si bien se mira proveyó no sólo de una psicagogía y unos 'caracteres' igualmente de valor ambivalente sino de una doctrina y una práctica eficiente del discurso epidíctico como censura y sobre todo halago en especial en función de *laudatio* y de discurso funerario biográfico o semibiográfico. Con referencia a la época moderna, se ha repetido de manera insistente que británicos y norteños europeos en general desempeñan la maestría y profusión de los géneros tanto biográfico como en general memorialísticos y de viaje. Esto parece ser cierto en lo que se refiere a la biografía, aunque diremos que es dudoso respecto del memorialismo autobiográfico y radicalmente falso respecto de la literatura de viaje. La biografía moderna, su sentido heredero de la finalidad horaciana clasicista de la instrucción deleitosa a menudo incardinada en la pedagogía del ocio cultivado o el entretenimiento didáctico de las "vidas ejemplares", refundó la notable tradición biográfica anglosajona, ya en nuestro

tiempo y en general durante los siglos XIX y XX muy disputada por alemanes, franceses, italianos y españoles. Es de notar cómo la fama inglesa de Carlyle muy justificadamente se puede empequeñecer fuera de su lengua, cosa que es de advertir de forma significativa a propósito de la biografía primeriza que compuso sobre Friedrich Schiller, obra apreciada en virtud de su claridad, incluso por Goethe, pero de todo punto insuficiente. Qué duda cabe de que el gran lector de biografía (por lo común parejo al de autobiografía), de acuerdo con el nacimiento moderno de este género en buena medida sustituyente de los florilegios y misceláneas o similares arraigados en la gama del centón, es el lector moderno que surge a partir de la Ilustración neoclásica y el prerromanticismo. En España es preciso reconocer que este fenómeno se abrió paso de manera más tardía, si bien acabó por ofrecer en su siglo XX tres casos de autores verdaderamente extraordinarios, incluso desde el punto de vista teórico el primero de ellos: Eugenio D´Ors (Suárez 1988), Ramón Gómez de la Serna y Gregorio Marañón (Del Olmo 2015); autores cuyas obras e ingenio probablemente sobrepasan a las de otros grandes como Renan, Stefan Zweig o André Maurois.

La ‘biografía’ revela dos aspectos interesantísimos y relativamente paradójicos. Primero, que el gran género biográfico suele configurar por principio un discurso con plena entidad de fábula al modo aristotélico y, por ende, susceptible precisamente casi de completo estudio a partir de la Poética del Estagirita. Y segundo, el pensamiento importante de la época contemporánea acerca de la Biografía, su Poética, es de creación española, como en realidad ya hemos venido a advertir. En este sentido, la Biografía, género antiguo, posee propiamente y a su vez una teoría moderna. ¿Qué compleja razón ha conducido a la omisión de estas relaciones?

A diferencia de la subjetividad autobiográfica y la conformación del autorretrato como exposición al mundo de la esfera íntima del individuo por él mismo, la biografía representa la objetividad histórica del individuo, el retrato y la vida como objetividad e interpretación del mundo a través de un personaje, es decir, de alguien que relevantemente aparece en la escena reconstruida mediante vestigios del tiempo pasado. Por ello, mientras que la autobiografía pertenece al mundo del autoanálisis y la exhibición, el intimismo y la autojustificación, la biografía compone un cuadro sustanciado mediante procedimiento hermenéutico y consecuencia de reconstrucción testimonial objetivista con descubrimiento para el autor y no sólo para el lector. En cualquier caso, adviértase que la gran biografía sólo puede alcanzar a serlo mediante el gran personaje en justo sentido, puesto que sin profundidad de espíritu todo cae.

Bien sobrepasada la época brillante de la biografía psicoanalítica, todo parece indicar que hemos asistido a un rebrote de los estudios[3] y de las producciones biográficas, a veces a resultas de la mera efeméride que en cierta medida gobierna a modo de calendario la vida cultural. A tal se deben biografías notables como *Cervantes visto por un historiador*, de Manuel Fernández Álvarez. Cabe decir que frente a la biografía psicoanalítica (llámesela "profunda" o como fuere, entendiendo por esa calificación que se ocupa tanto de lo acontecido como de lo deseado por el personaje, cosa que a manos de especialistas vendría a constituir, aun en el común de los casos, casi una psicopatología de las aspiraciones), la biografía de gran solidez histórica al tiempo que de gran amplitud cultural de miras diríase que ofrece la alternativa contemporánea y abre a buena altura el círculo cuyos otros puntos decisivos vendrían aproximadamente determinados por una gama que tal vez pueda perfilarse mediante una mensurable decena de tipos: la biografía intelectual y su extremo de la biografía como monografía especializada, incluso de pequeño formato o extensión relativamente breve, tal sucede con la de Gianfranco Poggi titulada *Incontro con Max Weber*, que tras un capítulo inicial cede a la tematización dominantemente teórica aunque no de gran dureza; la biografía de peripecia y aventura, con frecuencia dedicada a personajes históricos que suelen oscilar entre la *María Estuardo* de Zweig y el movido relato del aventurero y el político como el frecuentado Napoleón; la biografía instructiva y ejemplar, así las didácticas de sabios y nobles artistas, de indudable tendencia divulgativa y con frecuente derivación hacia las necesidades del público juvenil y por ello no pocas veces de autoría devaluada; la biografía testimonial, a menudo de guerra o de escenarios conflictivos o representativos de una cultura de época, pero también netamente cultural, y que puede derivar en la especialización del otorgamiento preferente de la voz o el discurso a los coetáneos (es el caso de una subtitulada "biografía oral de Jack Kerouac", el más joven y malogrado escritor de la generación *beat*); la biografía dialectizada o integradora de una contrafigura o par, o sencillamente el fuerte fondo de la vida cotidiana, ese modo de historiografía, o un punto de vista ideologizado en ocasiones excluyente, como es el feminista, de lo mejor de lo cual bien mezclado hay buena muestra en *Christiane y Goethe* de Sigrid Damm; la biografía ponderada y de notable servicio a la cultura histórica y literaria, preferentemente entre interpretativa y descriptiva, así *José María Blanco White o la*

3 Puede verse la interesante aunque irregular y francófona compilación de Robin y Maumgny-Garban y Soëtard (2004).

conciencia errante, de Fernando Durán López. Acaso convenga concluir con la equilibrada, rigurosa pero también amena y responsable biografía, no muy extensa, sobre figuras del nivel más alto, terreno en el que no es fácil llegar a buen puerto y no es de extrañar que haya sido buen banco de trabajo para ciertos intelectuales norteamericanos inteligentes al tiempo que incapaces de dejarse dominar o reconducir por el gran peso de la bibliografía y la profunda grandeza del biografiado: así ocurre señaladamente con el eficaz *San Agustín* de Garry Wills. Cerraremos este círculo con una décima posibilidad que sólo en parte nos devuelve al principio, al *Cervantes* de Fernández Álvarez, pues ahora se trata de proponer o identificar la completa biografía, la "biografía total", la plenitud mediante la síntesis o el encuentro de los procedimientos más valiosos conducidos a grado de excelente ajuste a través de una capacidad de resolución situada en horizontes de gran altura.

Cervantes era a no dudarlo el magnífico personaje para ello, puesto que reúne en sumo grado humanidad, arte y clave histórico-cultural; sin embargo, el *Friedrich Schiller* de Rüdiger Safranski, que también responde editorialmente a la circunstancia de efeméride, y cede en contenidos históricos y de aventura pero crece en los de pensamiento individual y de época, es nuestra determinación de *biografía total*, a la cual accede el autor tras prolongada experiencia y con propósitos muy deliberados mucho más allá de la mera efeméride del bicentenario del clásico que al parecer motivó la redacción de la obra. Sólo pondremos un reparo a Safranski, estrictamente de interpretación filosófica, que es su no identificación del fuerte y cenital neoplatonismo schilleriano, cuando menos en el momento unitivo que hacen patente sus dos obras teóricas mayores, las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y su concreción poetológica, aún más evidente en este sentido, *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*.

Si toda biografía es un 'retrato', toda autobiografía o pieza de la gama autobiográfica es también de algún modo un autorretrato, pero comúnmente sujeto a los intereses del autobiografiado. De una biografía total cabría abstraer un retrato total, es decir *summa* etopéyica, prosopográfica y de contexto de época. Por completo al margen del conocido régimen disposicional que la retórica clásica estableció para la representación de la figura humana, Nicolaï Hartmann (ed. 1977) extendió su valiosa teoría de los estratos a una difícil consideración del retrato plástico en este sentido. Si el retrato ha de atender al "momento" de la personalidad, diríamos que ha de existir un proceso de intento conducente por prueba y descarte al "momento pregnante". Existe pues un profundo sentido ensayístico en el género del retrato que literariamente

exige a un tiempo muy alto juego de posibilidades artísticas concentradas en una concreción dada y básicamente independiente del sujeto ensayista. Afortunadamente ya disponemos de estudios (Rubio Jiménez y Serrano Asenjo 2018), y no sólo en lo relativo al momento cenital de la literatura renacentista (Rallo Gruss 2018, 21-40) sino también, por ejemplo, del arte pictórico moderno (Vega 2018, 41-94).

La autobiografía por su parte tiene en las 'memorias' uno de sus grandes tipos. Decía Ortega (1967, 123) en el primer cuarto del siglo XX que Francia es el país europeo que más memorias produce y España el que menos. Esto con posterioridad puede decirse que ha dejado de ser así. Sea como fuere, los géneros autobiográficos obtienen su gran formación en los tiempos modernos, pero por supuesto siempre que acordemos la salvedad extremada de las *Confesiones* de San Agustín, que según anuncié trataremos con gran atención a través de María Zambrano, que también se ocupó de Séneca. Si la confesionalidad es una de las grandes posibilidades de la tendencia ensayística, lo que ofrece San Agustín es un extremo de tal posibilidad al tiempo que un no menos extremo avance de la filosofía como autobiografía. Uno de los grandes problemas filosóficos ha consistido no ya en una dificultad epistemológica estrictamente dicha sino en la cuestión de género literario planteada en la oposición Ensayo/Sistema la cual, a su vez, posee derivaciones desde muy antiguo hacia otras entidades de entre las que denominamos Géneros Ensayísticos. En principio ése ya es el caso inmensurable del género del 'diálogo' en que se asienta la obra platónica, una forma ensayística que, como recordara en alguna ocasión el joven Lukács neoplatónico, nació tan alta que en tal sentido hizo enmudecer la historia posterior dificultando, o al menos impidiendo en origen, una formación histórica de tendencia independiente del Ensayo, a diferencia de la poesía. Pues bien, caso paralelo al del diálogo platónico es el del género no dialéctico sino autorreflexivo de las *Confesiones,* tomando el ejemplo agustiniano, análogo y casi tan asombroso como el platónico.

Piensa María Zambrano[4] que la filosofía, en su sentido de disciplina, es injusta cuando desdeña otros saberes que están más acá o más allá de ella misma, que acaso la filosofía como existencia ideal, a diferencia de la religión, que para penetrar en la vida del hombre no necesita condiciones, no necesita supuestos, pero si se atiende al filósofo, lo que demuestra es que la filosofía necesita de las mayores condiciones de la vida de éste. Es el hombre

4 Para esto y lo que sigue, véase M. Zambrano (1985) y nuestra contribución (2010).

quien busca la verdad y es ésta que transforma su vida. Curiosamente, en origen, dice Zambrano, la filosofía occidental no hace manifestación de la vida que la hace posible, no se detuvo a observar qué la sostenía. También curiosamente el nada moderno Aristóteles es muy consciente de la relación de vida y filosofía de la vida feliz a que accede el filósofo, lo que se diría un platonismo. Y es Platón quien en realidad hace ver que el conocimiento transforma la vida en feliz, siendo el amor el intermediario entre la verdad y la vida. Ahora bien, según Zambrano tras el platonismo se fue ahondando la separación entre verdad filosófica y vida, siendo que la moderna filosofía no se propuso la reforma de la vida sino una transformación de la verdad al margen de aquélla. Así entiende Zambrano que hay una historia trágica de la verdad que desespera al tiempo que la vida se revelaba contra su posible reforma, cosa que condujo al intento de reformar la verdad. Pero toda verdad siempre es transcendencia de la vida y las más universales, las de la razón pura tienden a ceñir la vida, para lo cual necesitan que ésta se mueva desde sí. Platonismo y aristotelismo eran posibles gracias al mito de la caverna, pero los modernos carecen de un equivalente. Quizás Spinosa cayó en esta cuenta. El drama moderno consistiría, prosigue Zambrano, en la pérdida de vínculo entre la vida y la verdad de la razón. Los intentos de reforma del entendimiento pretendían encontrar una verdad dispersa en vez de salvar a la vida de su dispersión, ocasionando la dispersión de la verdad en el relativismo, y se llegó así, por consideración de las relaciones y los hechos a esta verdad dispersa. Y vino a sobreponerse una exigencia de sinceridad para el individuo que significa quiebre de la verdad, mientras que la filosofía idealista alemana, abandonada la visión griega de la vida, en el absoluto hegeliano de la vida como desmesura se hizo confusa y soberbia como la razón, ambas desvinculadas. En fin, el conflicto verdad/vida provoca una mutua humillación, siendo que "el extraño género literario llamado Confesión" representa el intento de acercamiento de la vida a la verdad, el medio de salvar un abismo, una crisis que sólo tiene lugar justamente en ese desacuerdo entre verdad y vida. La Confesión, según Zambrano, género específico de la cultura occidental y de sus momentos de desamparo, no sería sino un método de liberación de las paradojas de la vida y de hacer coincidir a ésta consigo misma. La Confesión sería el género que manifiesta los géneros de fracaso occidentales así como los grandes anhelos encubiertos por el arte, objetivados en la filosofía, a veces difuminados durante épocas indecisas o bien sepultados en épocas en que una objetividad madura da lugar a la ocultación de la existencia humana.

Según Zambrano, la Novela, la Poesía y la Historia son los géneros, por este orden, más próximos a la Confesión. Si Novela y Confesión coinciden en ser relato, divergen en orden al sujeto y al tiempo. La otra diferencia fundamental se encontraría entre lo que pretenden el novelista y el autor de una Confesión. “Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas. La necesidad más antigua, fue la más alejada de la expresión directa de la vida. La poesía primera, como se sabe, es un lenguaje sagrado, es decir, objetivo en grado sumo” (Zambrano 1985, 13-14). Que el hombre padece y puede perderse es el común supuesto entre novela y Confesión. El *Libro de los muertos* egipcio, aunque ofrece la historia de un alma es obra de fórmulas sagradas, quien allí habla lo hace desde un presente puro y glorificado. Entre los griegos, piensa Zambrazo, no surge el género, y sólo hubiera sido posible como obra de Platón. La Confesión aparece con San Agustín y aparece entera, a primera vista sin antecedentes pero inequívocamente emparentada con Job, aquel cuya queja suena como a viva voz, desde su presente. A diferencia de la novela, que crea otro tiempo, al menos en principio, como linterna mágica que procede del desván, la Confesión es habla en el tiempo real, no en el mundo imaginario. “La Confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal. Es su origen; va en busca de otro tiempo, que si fuera el de la novela no tendría que ser buscado, sino que sería encontrado. El que hace la Confesión no busca el tiempo del arte, sino algún otro tiempo igualmente real que el suyo. No se conforma con el tiempo virtual del arte. El artista, al crear, remeda la creación divina y crea una eternidad… virtualmente. Es el juego, el juego profundo del arte. No sé si alguien lo ha señalado, pero cualquier otra *magia* artística queda supeditada a este juego profundo y sumamente grave del que sólo se apartaría el arte sinceramente religioso, cuyo tiempo sería el del paraíso perdido. Pero el arte puro, el arte por el arte, es el juego de la creación de un tiempo más allá del tiempo que el hombre no puede crear, es el juego a crear un tiempo que no puede haber y que sólo gozamos, cuando lo gozamos, virtualmente. La Confesión va en busca, no de un tiempo virtual, sino real, y por eso, por no conformarse sino con él, se detiene allí donde ese otro tiempo real empieza. Es el tiempo que no puede ser trascrito, es el tiempo que no puede ser expresado ni apresado, es la unidad de la vida que

ya no necesita expresión. Por eso todo arte tiene algo de confesión desviada, y tiene, a veces, los mismos fines que ella pero va recreándose en el camino, deteniéndose, gastando el tiempo en un supremo lujo humano. El arte es el dispendio de la creación, el lujo que el Creador ha permitido al hombre en una creación que no es real, pero que es creación, sin embargo" (Zambrano 1985, 15-16).

La poesía bien lograda, como unidad perfecta, es lo más próximo al tiempo puro que busca la Confesión. El poeta se alejaría de la Confesión ya por desesperación, ya por apresurada esperanza. La Confesión está al borde y tiene el riesgo mortal del narcisismo, un juego con la muerte que objetiva el artista y que el autor de la Confesión nunca se puede permitir. La Confesión pertenece al sujeto en tanto que tal sujeto, no como representación de sentimientos o anhelos sino como revelación de sí misma, del propio horror de ser. La confesión, que parte de un tiempo y desde él habla, busca sin embargo otro tiempo, diríase que se ejecuta como acción sobre el tiempo que es real, un camino. La Confesión se asemeja a la filosofía en que necesita actualización, en el sentido de que estudiar filosofía es en realidad filosofar. La lectura de la Confesión ha de verificar lo realizado por quien se confiesa, siendo la diferencia "que aquí la soledad es completa y el modelo solamente analógico pues que el ser, el ser que se busca, no es idéntico como el del pensamiento. Es analógico; es el ser mío, semejante, pero jamás el mismo que el otro./ más si no ejecuto lo que ejecutó el autor de la Confesión, será en balde su lectura. Porque la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra" (Zambrano 1985, 18).

Según Zambrano, la Confesión realiza un movimiento doble con el que se pretende hacer patente la propia vida del hombre cuyas circunstancias le han conducido a la confusión o a la humillación: el movimiento de huir de sí y el movimiento de la búsqueda de algo capaz de sostenerle y ofrecerle claridad. Si la Confesión se inicia, partiendo de la desesperación, con una huida, su condición es la esperanza. Hay una queja que no es sino apelar a la divinidad. Filosóficamente, la queja ha de ser abandonada, por renuncia o por superación, revelando la desnuda existencia que encubre la cultura. La aceptación del nacimiento, la pérdida del temor a la muerte y el reconocerse como semejante de los demás hombres es lo que se ha de revelar, por estar a la espera de ser escuchado. La Confesión nace de una no aceptación de una vida concreta, su sentido incompleto o fragmentado que por ello busca la figura plena, la unidad, la espera de hallar o de ser escuchado, una verdad más allá de esta vida, y de ahí naturalmente su horizonte de contradicciones y de paradojas.

La Confesión sería un modo de liberación de esto, de liberación inmediata y, acaso, de preparación ante lo que ha de devenir. La obra de San Agustín es el sumo ejemplo del género. Éste emprende la senda de la salvación, desde la vida religiosa, sin la filosofía y sin embargo encuentra ésta en un trayecto en el cual la superación del pasado, ofrecido como relato, logra el fin, en cuyo curso el lector ha sido conducido a efectuar esa lectura en sí mismo, es decir conducido a la propia conciencia, convertido en semejante de quien se confiesa. Para Zambrano, el que se confiesa espera recuperar un paraíso perdido, aun a sabiendas de que esto no sea posible. La superación de San Agustín no sería la del platonismo amoroso sino la de la unidad de la vida eterna. De esta manera sobrepasa el horror del hombre desamparado encontrando a los hermanos, sin temor a la muerte. No se trataba de la armonía ni del ser como forma inteligible o idea, ni de la maestría del tiempo estoico sino una unidad para la cual la verdad, situada en lo inaccesible es el interior del mismo hombre, el alma. Ésta es la evidencia, es decir la denominación filosófica de la revelación mística, una evidencia que se asimila al creer, a las ideas y, en consecuencia, otorga seguridad. Pero la evidencia no es verdad nueva, y sin embargo pese a su escaso contenido desencadena una transformación, se ofrece como fecundidad y confianza. Dice Zambrano que mientras el método de Descartes llega a la soledad, condición del hombre, en la cual la única unidad posible es la del ser que crea mediante la razón, Rouseau torna propiamente a la Confesión, desde la idea del hombre como ser natural, el corazón con su historia y la vida literaria que se funda en la expresión: y de ahí dos caminos, el de las historias del corazón y el más puro y exigente de la poesía, donde se situaron Baudelaire y Rimbaud, una Confesión que Zambrano extiende, en un paso intrincado, o aún más poblado de lagunas, al surrealismo.

De entre los géneros de otras épocas, según María Zambrano la Guía, que se dirige directamente al lector a diferencia de las Confesiones, género que muestra la situación del autor por principio, aparece en realidad y al igual que el mismo caso de las Confesiones como un reverso del sistema filosófico. Tanto en uno como en otro el pensamiento se presenta en un mínimo grado de abstracción y de ahí que ambos sean fronterizos o participen de otros géneros, así las Confesiones respecto de la novela y la poesía lírica y la Guía respecto de la fábula clásica. "Los géneros de los que la Guía nace [son] aquellos relatos donde se presenta un viaje, un viaje esencial que bien puede simbolizar el viaje mismo de la vida, el que todo hombre tiene que hacer de un modo o de otro para cumplir como tal hombre, para cumplirse" (Zambrano 1971, 363). Por lo demás, ya hicimos notar las atingencias de la 'guía' como género del

‘libro de viaje’. En este sentido la guía puede adquirir un cierto sesgo, aun evidentemente parcial, muy recurrente, pero también enciclopédico.

La fórmula enciclopédica puede adquirir muy diversos aspectos. Son muchos los géneros que pueden asumir un cierto aspecto enciclopédico, incluso la poesía como determinada manera de totalización de esferas o mundos (así el *Cancionero* de Unamuno o los *Cantos Pisanos* de Pound). Los géneros enciclopédicos pueden atenerse de múltiples formas a diversidades ensayísticas y, aun no metafóricamente, a diversidades artísticas, ya se trate de Homero o de las sagas nórdicas, sin perfiles formales genéricos. Lo enciclopedístico no sólo mantiene conexión con la tendencia científica, o cuando menos utilitaria y divulgativa, sino también una posible relación extrema memorialística que en la Enciclopedia propiamente dicha es fuertemente universalista y se sitúa en un plano alto o desplazado histórico biográfico como memoria del mundo, también imagen, circularidad tanteada de muy diferentes maneras por autores individuales como Plinio el Viejo, San Isidoro, Brunetto Latini (*Los Libros del Tesoro* o incluso el poema *Tesoretto*); pero también la *Suda* bizantina, la *Guyin* (1726) china y aún más la inmensa compilación de la *Yongle Dadian*, que reúne textos desde los más antiguos hasta su fecha de elaboración a comienzos del siglo XV y cuya autoría corresponde a tantos centenares y hasta miles de escritores que se erige sobre ella la idea arquitectónica del Emperador que le da nombre y una historia de avatares no menos cuantiosos.

7. Los géneros académicos y didácticos: los géneros de la Ciencia literaria y el Comentario de textos

7.1. Los géneros de la Ciencia literaria

De entre los géneros académicos y didácticos, cuya clasificación general ha de tener como centro la 'tesis de doctorado' en el marco temático de las Ciencias humanas, seleccionaremos su gran núcleo, representado por la ciencia literaria.

La 'ciencia real' ha establecido fehacientemente en el ámbito de la Filología una Ciencia del lenguaje y una Ciencia de la Literatura, y a su vez dentro de cada una de éstas ha fundado y sostenido también simétricamente un triple criterio: histórico, teorético y aplicativo cuyo resultado es una doble serie triádica de géneros en tanto que disciplinas filológicas. Esto es, de una parte, Lingüística histórica (o Historia de la lengua o Gramática histórica), Lingüística general (o teórica o descriptiva) y Lingüística aplicada; y de otra parte, Historia, Teoría y Crítica literarias. Estas tres últimas constituyen, pues, el conjunto o la serie de la Ciencia literaria. Existe, en consecuencia, identificación entre disciplina humanística y género, género ensayístico de definición temático-metodológica y de diferentes posibilidades de realización formal.

Evidentemente, la distinción de géneros y disciplinas enunciada no significa aislamiento o desconexión entre tales entidades. La pluralidad de enfoques asignables a Historia (o Historiografía), Teoría y Crítica literarias converge en una permanente interrelación de necesaria colaboración intima determinada tanto por la entidad como por la complejidad del objeto cuya existencia rige. Asimismo, de forma paralela a la referida serie, es discriminable idénti-

ca taxonomía de las disciplinas o géneros referidos al Arte (Historia, Teoría, Crítica artísticas), así como sucesivamente a las diferentes artes particulares (Música, Pintura, Cine...). Esto pone de manifiesto la pertinencia, valor y estabilidad de los géneros establecidos y los criterios sobre cuya base éstos son determinados.

La Historia o Historiografía literaria, que evidentemente tiene el aspecto fundamental de una organización interna de tipo diacrónico, se encuentra situada en el límite que con mayor continuidad linda con una disciplina ajena a la más específica dilucidación del objeto literario, es decir, la Historia de la cultura[1]. Por su parte, Crítica, y Teoría sobre todo, están en ajustado contacto con la Estética. De hecho, Crítica, Teoría y Estética, en este orden pragmático que alcanza desde la mayor particularidad a la mayor generalidad, forman un cuerpo difícilmente disociable; y las mismas tres en cierto modo se presuponen. Por lo demás, y como después se indicará, la Crítica no responde tan sólo a un fundamento filológico sino también a otros de diferente ámbito y método.

Puede afirmarse que tanto la interrelación como la delimitación de Historiografía literaria frente a Teoría y Crítica definen aspectos esencialmente no problemáticos. Ahora bien, no sucede así entre Teoría y Crítica. Además, las realidades de éstas se muestran en ocasiones sustancialmente próximas, hasta el punto de que su mutua colaboración a veces diríase no de interrelación auxiliar sino de confusión interdisciplinaria. Bien es seguro que, más allá de la mera colaboración, ese estado surge en ciertos momentos entre cada una de las disciplinas o géneros literarios y los restantes, mas no con la persistencia de un coexistir orgánico tan profundamente fusionado. Por consiguiente, en ocasiones pueden aparecer yuxtapuestas o incluso ser indiscernibles entre sí.

La distinción de los géneros o disciplinas de Teoría y Crítica literarias ha de efectuarse atendiendo a naturaleza y función de las mismas. La teoría literaria en su sentido fuerte, como *techne,* es característicamente ideológica, doctrinal y preceptiva o prescriptiva. Su función prescriptiva puede efectuarse bien *a priori* o bien discernirse *a posteriori.* Entiéndase que no existe contradicción alguna en el segundo de los casos: se trata de la averiguación inductiva de aquellas prescripciones, ideas o preceptos que intervinieron en la construcción de la obra. Esto es, cuando a partir del texto artístico el teórico

1 En el anterior capítulo “De historiografía” quedó expuesta e integrada nuestra reflexión sobre el género de la Historia literaria en un orden general de historiografía. Para un análisis fuertemente crítico del género y su problemática contemporánea puede verse el segundo capítulo de nuestra (2013, cap. 2) *Escatología de la Crítica*.

obtiene las inferencias capaces de establecer tales prescripciones. Así pues, la teoría literaria *a priori* es teoría explícita acerca de la literatura y se encuentra milenariamente configurada mediante las grandes disciplinas tradicionales de la Retórica y de la Poética en su sentido más propio y característicamente expresadas en forma de Géneros Ensayísticos, ya sea el tratado, con preferencia, sobre todo en el caso de la Retórica, también profusamente como manuales; y el Ensayo o el manifiesto modernamente para la Poética, y el artículo, el prefacio, o incluso el fragmento en ocasiones, o el poema con gran frecuencia. La Poética abunda como texto de lenguaje artístico, constituyéndose de este modo en síntesis acaparadora de teoría y arte, así ya tempranamente la celebérrima y bellísima *Epístola* de Horacio, o el *Arte nuevo* de Lope o *L`Art Poétique* de Verlaine y tantas y tantas otras composiciones como poetas notables han existido. Puede decirse que todo poeta, de una u otra manera, escribe el poema en tanto que poética en algún momento, o varios, de su obra. Pero ciertamente, si todo gran poeta escribe siempre y de algún modo una Poética, no todo gran poeta escribe una gran Poética. Es el caso de Shakespeare, Calderón o Goethe. Sea como fuere, la teoría literaria se instala dentro de la generalidad de la teoría artística y, considerada diacrónicamente, dentro de la Historia de las Ideas o del pensamiento; y los textos teóricos constituidos como textos poéticos forman, pues, a un tiempo parte no sólo ensayística sino también artística de la Literatura. En cierto sentido, la teoría literaria es al arte literario algo, salvando distancias, formalmente de atingencias similares a las existentes en la relación entre epistemología y ciencia, pues abarca una doctrina y un dispositivo conceptual que intervienen de modo análogo.

La teoría literaria en tanto que Poética especifica un género de producción esencial y permanente en las grandes culturas; género reconstruible y ejemplificable, quizás sobre todo, mediante la *Poética* de Aristóteles, la *Epístola a los Pisones* de Horacio, *Sobre lo sublime* de Longino, el *Wen fu* de Lu Ji, la *Poetria Nova* de Godofredo de Vinsauf, *Arte nuevo de hacer Comedias* de Lope de Vega, *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián, *Über Naive und Sentimentalische Dischtung* de Friedrich Schiller, *Vorschule der Aesthetik* de Jean Paul Richter, los *Prefaces* de Wordsworth, *Le Roman experimental* de Émile Zola, *Philosophy of Composition* de Allan Poe, el *Manifiesto tecnico della letteratura futurista* de Marinetti, *La Creación pura* de Vicente Huidobro, o *Über Form und Wesen des Essays* (1911), de Georg Lukács, y *Der Essay als Form* (1958), de Theodor Adorno, por citar una gama de títulos que de algún modo describe abreviadamente la evolución del pensamiento literario. En tanto que Poéticas, se trata de reflexiones de sesgo programático

acerca de qué o cómo ha de ser la Literatura o alguno de sus géneros y aspectos, es decir la *techne* o *ars,* un conjunto de reflexiones, principios, normas y saberes acerca de qué es y cómo se construye o debiera construirse determinada clase de objetos.

Diferente asunto es el de la existencia de un espacio teórico de natural convergencia entre Estética, Hermenéutica y Crítica, e incluso Teoría literaria y Epistemología, y entre éstas y la Poética, cuyo aparato, por así decir, de articulación teórica, al igual que en el caso de la Retórica, es reversible y reutilizable en sentido inverso o aplicativo, pero el concepto de *techne* es normativo como la función de la misma *techne.* En fin, algunas obras muy importantes del pensamiento literario del siglo XX, así *La poesía* de Benedetto Croce, *Hermeneutica ideii de literatura* de Adrián Marino, o *El Deslinde* de Alfonso Reyes, definen especificidades teórico-literarias muy diversas, pero en todo caso por completo ajenas a la *techne,* y eso es a nuestro propósito lo aquí relevante.

La Crítica literaria, por su parte, que debe ser definida en primer término como una particularización de la Hermenéutica, ocupa un lugar eficiente y relevante en el horizonte de las actividades analíticas e interpretativas de las formaciones culturales. La crítica de la cultura en general y, por otra parte, de las ciencias y las artes delinea el arco de grandes segmentos de pensamiento en el cual la crítica literaria se inserta de forma natural, como parte de un *continuum* de la actitud del espíritu y el desenvolvimiento de su praxis. Señaladamente corresponde a la Crítica literaria, más allá de la Poética, que en este caso ha de asumir como realidad dada del pensamiento, la sucesiva institucionalización del concepto de 'literatura', o mejor dicho, de un 'concepto activo de literatura'.

En tanto que texto o discurso, la Crítica literaria, configura característicamente, al igual que las *technes* Poética y Retórica, un metalenguaje, un "discurso sobre un discurso", según término reiterado. Esto es, un discurso disciplinario aplicado sobre un discurso artístico; y en el caso de la pura teoría crítica, mejor diríamos que se trata de un discurso disciplinario metateórico sobre qué es aquello a considerar en el objeto y cómo ha de versar el discurso disciplinario que verse sobre el discurso artístico.

La diferencia existente entre discurso crítico y discurso artístico es, a este propósito, referencial. Consiste en que mientras este último va referido al mundo, aquél se refiere al discurso artístico y sus relaciones. Lo cual no quiere decir que en ocasiones muy particulares, en coincidencia con la Crítica, el discurso literario artístico no sea susceptible de ir dirigido a esa parte del

mundo que es el propio arte o a sí mismo (en un segundo grado superpuesto a la función metalinguística del lenguaje), y sea, por tanto, discurso metaartístico, según anteriormente advertimos que sucedía en ciertos textos literarios que también eran, a un tiempo, textos de teoría literaria o Poéticas.

La Crítica literaria científico-humanística puede ser definida como la reflexión metodológica sobre una estructura objetiva que se describe a partir de la constitución y relaciones metódicas, ya formales, ya conceptuales, del texto literario respecto de sí propio u otros textos o ámbitos; lo cual permite el establecimiento de una síntesis de resultados o la razonada interpretación concluyente de los mismos.

La variabilidad de las atingencias entre objeto-texto y sujeto-crítico es por supuesto importante. Naturalmente, el texto literario se ofrece a la actividad crítica como objeto complejo portador de una extraordinaria gama de posibilidades. Por ello es conveniente discernir y clasificar grados constitutivos del objeto, desde la unidad simple, a la unidad de serie, desde el género al macrotexto y otras disposiciones, e incluso la abstracta consideración émica. El comparatismo no constituye una mera opción metodológica o discisplinaria en la constitución del objeto sino que es imprescindible a todas ellas, las entrecruza, pues se encuentra en la propia base de toda actividad crítico literaria por cuanto que viene inesquivablemente especificado por el mundo de existencia del objeto, ante el cual sólo cabe la aceptación de hecho. Por ello, el comparatismo pertenece a la epistemología crítica previa, al fenómeno de hacerse patente la propia constitución de la obra literaria y la probabilidad de acceso a la misma como objeto crítico bien constituido.

Asimismo, es conveniente discernir y clasificar grados constitutivos del sujeto-crítico: sujeto intencional, psicológico, cultural, entrecruzables disciplinariamente en el sujeto científico-humanístico y su mundo operativo interior resoluble en intuición, conceptualización, descripción-reconstrucción, interpretación y abstracción última o reflexión trascendente, proceso enumerativo que sumariza gnoseológicamente la actividad crítica, sus operaciones, de principio a fin. Sólo el logicismo positivista puede permitirse el error de ignorar al sujeto. Sólo hay sujeto, o sujeto y habla en cuanto ésta es parte esencial de aquél. De hecho, el sujeto cultural y su apriorismo se muestra como un interpuesto generalizado entre el hipotético sujeto puro, o cualquier sujeto previo o, en otro orden, la multiplicidad del sujeto histórico, y el objeto literario, el cual por otra parte en su propia estratificación cabe decir que reproduce análogo esquema. No se puede omitir la pertinencia de un estatuto o teoría del crítico, tanto en el referido sentido epistemológico como en el

de una perspectiva histórica, paralelamente a las más reconocidas teorías del artista y del poeta. En realidad, la teoría del orador, en Cicerón y sobre todo en Quintillano, representa, salvadas las distancias, un ejemplo extraordinario. Desde luego, cada época cultural o estadio de pensamiento preconiza su propio modelo de crítico. En su polarización más nítida, si para los románticos el modelo se identificaba con el poeta o el filósofo, para los positivistas se trataba del científico. No voy a reseñar las diferentes contribuciones allegables a una teoría del crítico y su tipología (así Schelling, Schopenhauer, Nietzche, Zola, Croce, Eliot). En lo esencial, la historia del crítico es la historia de su relación con las obras. Pero tanto sujeto-crítico como objeto-texto se revelan en cuanto lenguaje, y el primero en tanto que ejercicio crítico.

La Crítica viene determinada por ciertas antecedencias. A toda crítica precede una lectura, una proyección sentimental o intelectual, una axiología y algún conocimiento técnico. Es necesario asumir una teoría de los valores literarios. El valor conduce, mediante la indagación de las determinaciones del objeto, al requerible *lugar de encuentro* entre autor y crítico o lector. Ahora bien, el texto es un producto cultural y la acción de leer o interpretar textos presupone determinado régimen de cultura y la subjetividad de aquel que lee. Es bien sabido que dos lecturas de un mismo texto nunca son idénticas. Diremos simplificamente, que el texto evoca por medio de dos modos: significación directa y significación simbolizadora, y esta última requiere ser interpretada, pudiendo variar según el sujeto y el momento en que se interpreta. Según discierne Jung (1930, 9-24), desde un plano de consideración espiritual-artística, existe un "modo de crear *psicológico*" y un "modo de crear *visionario",* de los cuales sólo el primero compone un material dentro del normal alcance de la conciencia (es la diferencia entre la primera y la segunda parte del *Fausto)*. Hegel (ed. 1984, III,32), dice que "el símbolo, según su propio concepto, se mantiene esencialmente *ambiguo".* De ahí la opacidad que profundamente constituye el símbolo y lo hace inagotable, fascinante ya desde la frase "el símbolo da qué pensar" (Ricoeur 1969, 26-28). Ahora bien, nuestro momento inicial exige recordar que todo lector, al igual que el autor, está ligado a unos supuestos de referencia y código, y si éstos no son real y convencionalmente los mismos, o se hallan alejados, el crítico ha de reconstruirlos para sí. Esto configura una dimensión distinta del problema.

¿Debe erigirse la crítica en proyecto de restitución del mundo original del texto, de un pasado textual en cuanto reificación fundamentalmente reelaborada mediante el lenguaje? La crítica no puede jamás *contradecir* el texto, necesita con generosidad del acarreo histórico capaz de fijar comprehensi-

vamente, dentro de la relatividad, el mundo dado de existencia del objeto. Pero la crítica, si lo es, sobrepasa la investigación histórica, instrumentaliza ésta para acceder a otra cosa. Más que irrealizable es improcedente centralizar el propósito crítico como de retracción, tal cual, al tiempo originario del objeto-texto. El tiempo produce significado y el significado es tiempo. La comprensión reconstructiva desde el tiempo originario no es la meta crítica sino sólo una de sus condiciones en suficiente grado. Esa meta supondría la renuncia a todo posible valor esencial de la propia reflexión crítica, cuya historicidad es más amplia, subsume todo dato pertinente del objeto histórico, siempre anterior conceptual y cronológicamente. El ejercicio crítico ha de incorporar grados de comprensión no posibles desde el tiempo del mundo textual originario, pues desde éste al tiempo actual de la crítica el objeto ha devenido posibilidad significativa. Ahí reside la potencialidad artística y filosófica, la *capacidad originara* del objeto, su condición de posibilidad, de continuar siendo frente al fenecer que se cierra sobre sí y el olvido con que amenaza el hecho de estar involucrado en el tiempo.

El conocimiento del texto, en cuanto objeto representado por el texto-crítico, no pertenece propiamente ni al objeto-texto ni al sujeto-crítico sino a la figura que materializa el movimiento entre uno y otro como superación de la dualidad escindida. El crítico exige mediante proyección de interés la selección del objeto-texto al tiempo que éste, desde su propia posibilidad de proyección, selecciona tanto al sujeto-crítico como las condiciones gnoseológicas y los procedimientos metodológicos de éste. Cada operación justamente dicha de la actividad crítica presupone por ello un reto singular, una confrontación selectiva e irrepetible que aleja el pensamiento científico-humanístico de las ciencias físico-naturales y lo aproxima al Arte, al universo de una epistemología cuyo objeto es irreducible a generalización legislativa. Pero así también la Crítica se aproxima especulativamente a la Filosofía en cuanto posible saber análogo al Arte.

Uno de los problemas mayores de la filosofía contemporánea consiste en la dificultad de sobreponerse a la voluminosa complejidad técnica de las disciplinas particulares, que le son extrañas. A mi juicio, la alternativa consiste en recorrer el camino de formación filosófica en sentido inverso, hasta alcanzar, tras aquel primer plano del proyecto epistemológico, un segundo plano último, conclusivo. Cuando la crítica permanece en la laboriosa discriminación textual se halla restringida al dominio de su imprescindible base, pero si aspira a la gran pregunta, a la conjetura de la ideación esencial, se torna filosófica, tensa significación permanentemente elevada en el inacabamiento. He

aquí la convergencia de Filología y Filosofía. La Crítica con mayúscula, en su mayor expresión, asume el mundo textual y el conocimiento empírico, pero para avanzar hacia un vértice del significado, que es metafísico, y constituirse, por reversible aspiración kantiana, en Crítica filosófica. De este modo se cierra el doble plano inicial filosófico-epistemológico y final de transcendente significación última. Y así se cumple, en efecto, por demás, con la perspectiva de nuestro tiempo, la vecindad de la Poesía con la Filosofía, es decir, con la Crítica, como restituida razón hegeliana de analogía entre Filosofía especulativa y Arte. De ahí las dos grandes posibilidades de la Crítica literaria: saber situarse en el camino largo de la filología que finalmente conduce de algún modo a un vértice filosófico o estético, según se quiera denominar, a la alta Crítica, o permanecer dentro de los honrosos límites de la crítica del texto y sus contextos. Son los grados de posibilidad del sujeto de significación sobre las proyecciones del objeto del significado. Y será preciso recordar aquí de nuevo nuestro axioma: sin ética no hay Crítica.

Una tipología de la crítica literaria históricamente atenta a la era de la Modernidad hasta el presente ha de distinguir dos grandes sectores de producción: 1) al margen de la crítica más puramente *periodística* o *informativa*, por lo común sujeta a requerimientos comerciales u otros similares no aceptables, la producción crítica ya propiamente dicha, designable como *inmediata*, es la crítica por principio honesta, libre y orientadora, a la cual se ha de entender que subsiguen aquellas otras modalidades ya de tendencia *militante,* ya *impresionista* guiadas por una mayor premeditación reflexiva, de juicio o percepción artística, siendo por lo demás que las tres designaciones pudieran coincidir por partes o en conjunto en una misma formulación; 2) la producción crítica *científico-humanística,* ya de sesgo teorético, sea el que fuere, desde la reflexión filosófica hasta el límite de la configuración tecnológica que se aleja tanto de su objeto como del confín genérico ensayístico que sostiene su naturaleza teórica literaria, es decir: *teoría de la crítica;* ya de sesgo aplicativo en directa fricción o contacto con su objeto, o de convergencia o intercalación de ambos, y habiéndose de aplicar a este último caso idéntica restricción que al anterior: es decir *crítica aplicada*.

A la crítica inmediata se le ha otorgado la misión de orientar determinando el valor entre la confusa maraña de producciones y de luchar contra la falacia publicitaria (Senabre 2002). La crítica militante, que es polemizadora y partidista, y la crítica impresionista, característicamente intuitiva y asistemática, las cuales por otra parte también pueden presentarse asociadas, dependen sobremanera del singular talento propiciatorio del sujeto que las produce. Es-

pecialmente la crítica impresionista (Reyes 1942, 351-2), aquella que por su identidad más se asemeja a la naturaleza del Arte, cuando es fruto del escritor de genio se eleva, mediante su secreto rigor, a la esfera de la comprensión iluminadora y la penetración más aguda; pero de no haber gran talento por medio raramente deja lugar a la calidad discreta constructivamente justificada, deslizándose con suma facilidad hacia lo trivial o deleznable.

En estas formas del ejercicio crítico, entre cuyas posibilidades se encuentra el poder acceder a la alta reflexión estética o filosófica, la intuición ha de ser intuición profunda revestida apenas de soporte metodológico que no sea el de la pura imaginación intelectual y la experiencia estética por sí mismas. Las variedades de la crítica impresionista, que unificadoramente denominamos así por simple razón de economía, se presentan de ordinario en el más puro género del Ensayo. Entre sus autores pueden servir de muestreo Baudelaire y Wilde, Valéry y Eliot, Walter Benjamin, Unamuno o Azorín, Ungaretti, Lezama Lima… Naturalmente, en ocasiones se podrán observar, en los citados autores u otros, aproximaciones hacia las modalidades de la crítica científico-humanística; e igualmente a la inversa.

La crítica científico-humanística, por su parte, hace ostentible a primera vista la existencia dentro de sí de una dicotomía de géneros que, atendiendo a los conceptos de naturaleza y función, hemos denominado Teoría de la Crítica y Crítica aplicada. Esta dicotomía, en verdad, con relativa frecuencia deja aparentemente de serlo, al menos en la medida en que los discursos de ambas se reúnen en un mismo texto. Pero tampoco deja de ser cierto que aun así subsiste como realidad definible y, desde luego, muy a menudo se presenta desligada con la total perfilación determinadora que ofrecen dos géneros autónomos. En parte es un problema análogo al anteriormente afrontado entre Teoría y Crítica. Véase que *Poesía Española, Ensayo de métodos y límites* estilísticos, de Dámaso Alonso, es un magnífico ejemplo, sin duda uno de los más perfectos que conocemos, de convivencia de teoría de la crítica y crítica aplicada; sin embargo, mientras *Perspectivismo lingüístico en el Quijote,* de Leo Spitzer, la *Psicocrítica del género cómico,* de Charles Mauron, y *La novela histórica,* de Lukács, son sustancialmente textos de crítica aplicada, *La teoría del Método formal*, de Eichembaum, o la *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística,* de Amado Alonso, son teoría de la crítica. El discurso de la Crítica puede consistir, por tanto, en discurso teórico descriptivo e interpretativo, o bien en discurso metateórico. Esto en razón de que su objeto, la obra literaria, sea su objeto en sentido directo o indirecto.

Del esquema, perfectamente asentado en la tradición decimonónica, Mundo: Autor ↔ Texto ↔ Lector, se obtiene una lógica de relaciones disciplinarias cuya resultante es la exigencia de diversas especificidades críticas, ya sociológicas, psicológicas, antropológicas, artísticas o filológicas. A mi juicio, una Estética bien formada como general incluiría todo ello. Cabría entender que éstos son géneros metodológicos o incluso temáticos sobrepuestos a la concreción de los asuntos de que hablan los textos. Al menos en cierto modo, la multiplicidad aspectual, y según en cada caso la constitución del propio objeto preferentemente exige, revelará la convincente asunción descriptiva e interpretativa de la Obra literaria. Y a su vez, la inserción última de todo ello, conclusiva y más acabada, habrá de ser la síntesis especulativa, abstractiva y de principios, transcendente, es decir, la crítica filosófica o estética, se trate de producción exenta o bien de elemento final ("conclusiones" se denomina como término fijo en el género de la 'tesis de doctorado') que cierra el desarrollo de aquellas otras opciones metodológicas.

Cabe entender que la Metodología, en sus grados posibles y humanísticos, es un género de géneros o, más bien, la forma distintiva o tejido preferente de los géneros ensayísticos metateóricos. Particular asunto desempeña en esto el género asimismo pedagógico o de práctica académica del 'Comentario de textos'.

Ahora bien, la Crítica literaria, de las artes y de la cultura estatuye un lugar clave dentro de la historiografía por conceptos y dentro de la Historia de la Ideas. A mi juicio, entrados en el siglo XXI, todo ello requiere la reescritura de una nueva historiografía capaz de superar las fases de su malversación heredada y en general lo que he denominado su actual situación escatológica.

7.2. El Comentario de textos

El 'Comentario de textos' es un ejercicio o práctica escolar o académica establecida en las diferentes etapas de la Enseñanza, desde la comúnmente denominada Secundaria hasta los ciclos universitarios.

Existe una tradición humanística del 'comentario' acerca de cuestiones o de obras canónicas y relacionable tanto con la exégesis retórica y hermenéutica, la paráfrasis y la glosa como por otra parte con el debate, la 'disputatio' e incluso la 'lectio', es decir fórmulas enraizadas en toda tradición académica. Cabe decir que el llamado a veces Comentario humanístico se integra en la corriente del tratado exegético.

No obstante, el 'Comentario de textos' como estricto ejercicio escolar o académico es una práctica estándar prescrita en los regímenes educativos occidentales, sobre todo programada y regulada durante la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Se suele integrar bajo el concepto de 'explicación' y consiste en la determinación y propuesta de un texto breve que el alumno debe analizar y 'comentar' siguiendo ciertas pautas prestablecidas.

El texto breve que se toma por objeto consiste de ordinario en un fragmento no superior a una página y considerado relevante por su valor de 'clásico', como texto artístico o como texto de pensamiento, o ambas cosas a un tiempo. Con cierta preferencia se trata de textos literarios artísticos, o bien, en otro caso, de menor frecuencia dependiendo de los planes de estudio, se trata de textos relevantes ya por su condición de clásicos, o actuales, en virtud de su relieve teórico o conceptual o incluso polémico, es decir de texto literario ensayístico, didáctico, filosófico, argumentativo, expositivo… etc. Estos dos últimos conceptos suelen dar denominación al Comentario de textos no dirigido a textos literarios artísticos. Curiosamente no se utiliza o no se suele utilizar la calificación de 'reflexivo'.

Característicamente en el sistema académico francés, este tipo de ejercicio, y la 'exposición', han disfrutado de fuerte tradición y estratificación escolar. Pero en este sentido lo más relevante ha consistido en la proliferación de 'métodos', modelos o recetas para la resolución de este tipo de ejercicio. Existe multitud de manuales que ofrecen las pautas regladas, acompañadas o no de ejemplos de aplicación, destinados a regular la resolución de un tipo de ejercicio que por su naturaleza parece provocar un cierto grado de inquietud en el alumno. Este tipo de manuales constituye en realidad un género didáctico fundado en la formulación programática de una 'techne' aplicativa y, al menos hasta cierto punto, enumeran mecanismos de iniciación al ejercicio de la Crítica literaria, pues se trata en todo caso de la actividad desarrollada por un sujeto comentarista ante un objeto texto. Es el género del método, la teoría y/o la práctica del Comentario de texto.

Entre los muchos 'métodos' disponibles en lengua española, es de reconocer que el titulado *Cómo se comenta un texto literario*, de los profesores Lázaro Carreter y Correa Calderón fue no sólo pionero en su género sino que durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX disfrutó de la mayor influencia y general predominio. Los métodos de comentario suelen especializarse en una de las dos posibles series de textos literarios: los artísticos (es decir aquellos adscribibles a la tríada de géneros que clasifica narrativa, poesía y dramática) o los ensayísticos (frecuentemente denominados, con mayor

o menor grado de especificidad, argumentativos, expositivos, históricos, filosóficos…[2]). No obstante, predomina el primer caso, con preferencia pero no exclusividad dedicado a los géneros artísticos. Esto se corresponde a la obra antecitada. Ésta propone un esquema de operaciones que comienza con la "lectura atenta" y, tras ésta, se encamina a la localización del texto, la determinación del tema, la determinación de la estructura y el análisis de la forma, más una final conclusión. Y si bien insiste en la no separación de "fondo" y "forma", lo cierto es que los métodos conducen usualmente a esta última y al subrayado atomizado de elementos en ausencia, curiosamente, de un sistema más general y fundamentado como el que proporcionan la Retórica y la Hermenéutica. Por su parte, los métodos dedicados a la serie de géneros ensayísticos por lo común aportan su aspecto diferencial respecto de los artísticos a propósito de los elementos lingüísticos de "cohesión" y la especificación de las "ideas principales". Paradójicamente no se insiste en los aspectos concernientes a las relaciones de 'noción'- 'idea'-'concepto'-'categoría', sus constelaciones sincrónicas e históricas. En cualquier caso, se da permanentemente por supuesto que el Comentario de texto constituye un tipo de ejercicio de cualidad especial y de sólida fundamentación pedagógica.

Ahora bien, el ejercicio de Comentario de texto se ha entendido que instituye graves problemas y de graves consecuencias. Ha sido sometido a fuerte crítica en razón de que establece criterios insostenibles por cuanto los métodos aplicativos establecidos toman la multiplicidad del universo literario, nada menos que principal patrimonio del saber y el genio humano, como serie homogénea de objetos, además por lo común fragmentados, por principio intercambiables y sometibles a un mismo y simple patrón de análisis (Crespillo 1999).

Es de reconocer que en general los manuales de Comentario de texto consisten en 'métodos' concebidos como una suerte de recetarios o incluso, en su caso extremo, como "plantillas", por utilizar un término reiterado y que ofrece perfecta noción no ya de debilidad o inconsistencia teórica sino de radical inconsecuencia epistemológica y hasta pedagógica. No obstante, la cuestión decisiva consiste no en el problema teórico que los 'métodos' instituidos suscitan sino en el modo efectivo en que este tipo de ejercicio, el Comentario de texto, es desempeñado, por cuanto descualifica al objeto crítico, el texto;

2 Diferente especificidad, es la que proporcionan los llamados Comentarios de textos filológicos o lingüísticos, pues consisten en la concreción aplicativa de puros ejercicios prácticos de identificación y explicación de hechos o fenómenos, en perspectiva diacrónica o sincrónica, morfológicos, sintácticos o léxicos.

descualifica al sujeto crítico o comentarista y, en fin, tiende a promover una grave dejación ética, intelectual y académica.

En lo que sigue expondré cómo tiene lugar esta suerte de desaguisado de muy silenciosas pero negativas consecuencias. Evidentemente, la puesta en manos de un joven y por ello inexperto sujeto comentarista un objeto-texto de supuesta alta cualidad, o cuando menos notable, provoca *de facto* un encuentro intelectual y académico difícil, una prueba la cual a su vez se pretende reiterar como ejercicio sometido a evaluación, ya frecuente o decisiva. La prueba exige resituarse y requiere un esfuerzo especial por el mero hecho de constituir una evidencia intelectual inédita: el texto dice algo al parecer importante y ante lo cual el comentarista no sólo no está prevenido sino que se siente inseguro y teme al fracaso, o no está dispuesto a emprender considerables esfuerzos sin garantía alguna de éxito. Se trata simplemente del fenómeno resultante de una primera lectura de un texto de valor por un lector inexperto. Pero la inexperiencia no es la clave del problema sino sólo un factor condicionante, aun por importante que pueda ser. Es probable que un profesor, y por ello lector experimentado, opte por la misma posible opción de no afrontar cara a cara el problema; es más, son profesores, incluso corporativamente, quienes ofrecen al nuevo lector en trance de ejercicio de Comentario de textos una salida al problema mediante subterfugio. Aquí se traslada el problema de cómo afrontar la dificultad creada por la lectura a cómo reducirla o evitarla.

En esa dificultad creada se encuentra el nudo que desencadena el problema fundamental por lo común no afrontado sino conducido a desvío mediante una especie de artimaña, o "truco escolar" consistente en la dejación por prescripción de una herramienta, un modelo o receta que ha de funcionar como procedimiento especial, una ayuda clave, un "mecanismo de resolución" en posición de *ex nihilo* que el inexperto alumno convierte en resolución como por toque de varita mágica: el "método para el Comentario de textos", esto es la erección de un interpuesto capaz de evitar la relación directa sujeto comentarista/texto y que a su vez permite la delegación en el interpuesto, su instrumentalización como resolución metodológicamente honrosa.

El modelo o 'método', concebido como esquema-rejilla, o 'plantilla', que aplicar en varios pasos sucesivos a cualquier texto, o con ciertas diferencias relativas a los varios géneros literarios principales, garantiza mediante cuasiautomatismo de aplicaciones un régimen de resultados, ofreciendo así por otra parte la seguridad de superación de toda incertidumbre intelectual y ética, ya respecto del texto objeto de comentario, ya respecto del propio estatus

del sujeto comentarista. Es decir, se presupone una automática resolución, suficientemente exitosa, del ejercicio de Comentario, consecución para la cual se establece una relación basada en la concepción de la homogeneidad tanto del modelo como de los textos a los cuales se aplica[3]. Hasta aquí, en términos muy generales, la mecánica del procedimiento. Ahora bien, la consecuencia relevante consiste en que el ejercicio descrito evita por principio la función primera que se presupone al mismo, esto es la lectura y relación del comentarista con su objeto, única esencial a la que todo ha de subordinarse y sin embargo resulta por ese medio conducida a cometido relegado por sobreposición de la utilización del modelo. El comentarista no afronta en toda su consecuencia la lectura del texto sino que delega en un intermediario, es decir actúa en irresponsabilidad, bien que inducida. El profesor es probablemente el inductor, quién sabe si a su vez inducido, creándose o prolongándose de este modo una cadena, no de inspirados al modo platónico sino de imantación por maleficiencia: una cadena de interruptores de la lectura, de la verdadera lectura.

Ciertamente, el método usual de Comentario de textos viene a ejecutar una inconsecuencia, una toma de posición como subterfugio indeseable imprimiendo en el comentarista, en los jóvenes educandos el hábito de la irresponsabilidad y la dejación. El Comentario, todo Comentario de textos, debe consistir en un incremento o profundización de la lectura, nada más que la lectura. El afrontar el requerimiento de la dificultad define el justo principio de valor del ejercicio; su abandono, la exacta medida de un proyecto erróneo. Pero la gravedad reside en la consecuencia no ya epistemológica sino ética de la actuación. ¿Cómo calcular el daño moral infligido a generaciones de educandos mediante esta práctica irresponsable del Comentario?

Comentar es en primer término afrontar la lectura y relectura, emprender la relación privilegiada de hablar con los grandes textos, los clásicos; que éstos hablen al comentarista por cuanto éste los vivifica, nuevamente los conduce a su ser original mediante la lectura o dación de vida, uno de los grandes aspectos de la creación de humanidad. Si el ejercicio de la lectura promueve una de las experiencias más intensamente prodigiosas de la vida del ser humano: que se puede resumir, entre otras cosas, en el hecho de hablar con Cervantes, con San Juan de la Cruz o Gracián, con Alfonso Reyes… Por ello, frente a la dejación impuesta por el modelo-método, cabe proponer un ametodismo o premétodo capaz de restablecer la epistemología básica de la relación

3 Para una crítica en este sentido véase Crespillo (1999).

sujeto / objeto, que no será otra que finalmente la de sujeto / sujeto como superación del solipsismo idealista: el comentarista se enfrenta al texto, le pregunta y se pregunta sencillamente “qué dice”. Cervantes nos habla. Sólo se trata de eso: consultar a Cervantes qué dice y escuchar aquello que nos dice. Los sujetos se comunican. Es el prodigio de la lectura, antes interrumpida por el método-modelo.

El premétodo, o ametodismo metodológico, se sitúa en el momento inicial, el fundamental y abandonado, y consiste en la pregunta primera, esencialmente vital y asimismo filosófica: ¿qué dice? ¿qué dice Cervantes? ¿qué me dice Gracián? ¿qué nos dice? El texto objeto es sujeto puesto que es lenguaje, habla, el habla de Cervantes gracias a la dación de vida. Ahora sí el Comentario de textos accede a lo que nunca debió renunciar, a lo que debiera haber sido, habla. El comentarista interroga y escucha el habla cervantina. Es el verdadero diálogo de la reflexividad y la continuidad resultado de la lectura. Ahora se ha restablecido la Lectura y se revela el yo comentarista en tanto sujeto responsable y por ello capaz de hacer uso de la propia libertad ante el sujeto texto que habla. Y el joven inexperto, inseguro o desbordado por la magnitud de la experiencia, además, puede pedir consejo, preguntar a otro hablante, pero naturalmente otro hablante o comentarista también como sujeto responsable capaz de escuchar a Cervantes, o hacerle entrar en el mismo diálogo. Pero este diálogo no es un ‘dialogismo’, por así decir.

Nuestra circularidad de la lectura, a la que Heidegger podría aportar mediante su circularidad hermenéutica el criterio de no escuchar el “se dice” ni las opiniones comunes (Heidegger ed. 1973) (en nuestro caso sería que el comentarista no se dirigiera a manuales o resúmenes ni a hablantes no responsables), no es la circularidad heideggeriana. Es más, y vayamos al fondo aquí verdaderamente importante del asunto: la hermenéutica heideggeriana es fundamento de Gadamer (ed. 1988) para el ‘dialogismo’. O dicho a la inversa, este dialogismo es la salida plausible de Gadamer para su maestro, su única recontinuación posible, y efectiva y desgraciadamente ha triunfado, la cual sólo puede trazarse en ausencia de la Ética como disciplina, valor y principio, y como abandono de la ‘actitud’ de Dilthey (ed. 1978, 266ss). Porque de hecho, la facticidad ética de Gadamer no es sino la inmediatez continuada de las resoluciones sin Ética como ‘principio’ teórico disciplinar y ‘valor’ estables, más la previa liquidación del concepto anterior, aquel que presupone al sujeto, la dicha ‘actitud’. Es decir, el peligrosísimo entramado de la hermenéutica gadameriana, su silenciosa y constante contribución a la desintegración de la Ética, reside, dicho en términos de historia del pensamiento, en la

aniquilación de Dilthey para el definitivo restablecimiento del primer Heidegger. O visto de otro modo, la ética del método-modelo del Comentario de textos es la metodología solidaria que ha venido a amparar la hermenéutica gadameriana. La ética gadameriana es el *horizonte* de la facticidad de las resoluciones *ad hoc* que ha venido a ofrecer cobertura filosófica al Comentario de textos como dejación e irresponsabilidad, al comentarista inexperto ante lo sobrevenido. Pues a fin de cuentas, ante lo sobrevenido el comentarista no se ha de pertrechar de principios y valores, de una Ética, esto es para el caso una auténtica Epistemología, sino saber situarse en posición de abordar la dificultad del caso con los medios disponibles y las habilidades susceptibles de más rentable resolución. Esta ética de la inmediatez, ética pequeña sin Ética, que naturalmente presupone una estética pequeña, o igualmente disuelta, sin Éstética mayúscula, es justamente la que podríamos denominar 'gran Hermenéutica gadameriana'. Es preciso aclarar estos importantes asuntos.

Bibliografía citada

Adorno, Th. (ed. 1984), *Teoría estética*, ed. G. Adorno y Tiedemann, trad. esp., Madrid, Taurus.

Andrés, J. (2018), *La Literatura española del siglo XVIII,* ed. de D. Mombelli, Madrid, Instituto Juan Andrés.

Andrés, J. (2006), *Epistolario,* ed. de L. Brunori, Valencia, Biblioteca Valenciana, 3 vols.

Andrés, J. (2004), *Cartas familiares*, ed. de I. Arbillaga y C. Valcárcel, dir. por P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum (Col. Verbum Mayor), 2 vols.

Andrés, J. (ed. 1997-2002), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1782-1799), ed. de J. García Gabaldón, S. Navarro y C. Valcárcel, dir. por P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1997-2002, 6 vols.

Arbillaga, I. (2005), *Estética y teoría del libro de viaje. El "viaje a Italia" en España*, Málaga, Analecta Malacitana.

Aullón de Haro, P. (2016), "La ideación del primer programa epistemológico", en Id., *La Escuela Universalista Española del siglo XVIII,* Madrid, Sequitur, pp. 45-62.

Aullón de Haro, P. (2016a), "Aforismo sobre el aforismo", en Id., *Idea de la Literatura y Teoría de los Géneros Literarios,* ed. de Mª R. Martí Marco, Universidad de Salamanca.

Aullón de Haro (2015), P., *La Ideación Barroca,* Madrid, Casimiro.

Aullón de Haro, P. (ed.) (2015a), *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte,* Madrid, Dykinson.

Aullón de Haro, P. (2014), "La recepción de la obra de Menéndez Pelayo y la creación de la Historia de las Ideas", en *Analecta Malacitana,* XXXVII, 1-2, pp. 9-37.

Aullón de Haro, P. (2013), *Escatología de la Crítica,* Madrid, Dykinson.

Aullón de Haro, P. (2013a), "Sobre Milá y Fontanals y la Estética en España", Prefacio a M. Milá y Fontanals, *Principios de Estética o de Toería de lo Bello* (1857), Madrid, Verbum, pp. IX-XXI.

Aullón de Haro, P. (2010), "El Ensayo, género humanístico moderno, y los géneros memorialísticos", en Id., (ed.), *Teoría del Humanismo,* Madrid, Verbum, vol. II, pp. 297-325.

Aullón de Haro, P. (2007), "Théorie du voyage: de la philosophie pratique à la philosophie éternelle", en S. Habchi (coord.), *Plus Oultre. Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*, París, L'Harmattan, pp. 283-292.

Aullón de Haro, P. (2007a), *La sublimidad y lo sublime,* Madrid, Verbum, 2ª ed.

Aullón de Haro, P. (2004), "Las categorizaciones estético-literarias de *dimensión*: Género / Sistema de Géneros y Géneros breves / Géneros extensos", en *Analecta Malacitana,* XXVII, 1, pp. 7-30.

Aullón de Haro, P (2004a), "Estudio Preliminar" a Juan Andrés, *Cartas familiares*, vol. I, pp. XIII-LXIII. *Ob. cit*.

Aullón de Haro, P. (2002), *El signo y el espacio*, Madrid, Centro Cultural Conde-Duque.

Aullón de Haro, P. (2000), *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. de J. Pérez Bazo, Málaga, Analecta Malacitana.

Aullón de Haro, P. (1998), "Posibilidad de la poesía", en *Serta*, 3, después compilado en *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo,* ed. cit., pp. 307-313.

Aullón de Haro, P. (1997), "El Ensayo y Adorno", en *Teoría/Crítica*, 4, pp. 169-180.

Aullón de Haro, P. (1996), "El sueño y el viaje", en N. Glendinnig, P. Aullón de Haro, J. Vega y C. Herrero, *Realidad y sueño en los viajes de Goya*, Diputación de Zaragoza y Consorcio Goya, pp. 29-39.

Aullón de Haro, P. (1994), "Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura", en Id. (ed.), *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta, pp. 11-26.

Aullón de Haro, P. (1987), *Los géneros didácticos y ensayísticos en el siglo XVIII,* Madrid, Taurus.

Aullón de Haro, P. (1987), *La poesía del siglo XIX (Romanticismo y Realismo),* Madrid, Taurus.

Bacon, F. (1985), "De los viajes" (1625), en Id., *Ensayos,* ed. de Luis Escobar Bareño, Barcelona, Orbis.

Banfi, A. (1987), *Filosofía del arte,* ed. de D. Formaggio, Barcelona, Península.

Batten, Ch. L. (1978), *Pleasurable Instruction. Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press.

Baumer (1977), *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950,* trad. de Juan José Utrilla, FCE, México, 1985.

Berthier, Ph. (2002), "El viaje de Italia", en B. Bricout (comp.), *La mirada de Orfeo,* Barcelona, Paidós, pp. 239-268.

Boucher de la Richarderie, G. (1970), *Bibliothèque Universelle des Voyages ou Notice complète et raisonnée de tous les Voyages anciens et modernes dans les différents parties du monde* (1808), Ginebra, Slatkine Reprints.

Brilli, A. (1987), *Il Viaggio in Italia*, Milán, Silvana.

Burckhardt, J. (1905), *Reflexiones sobre la Historia universal,* prólogo de Alfonso Reyes, México, FCE, 1996, reimp.

Caerols, J. J. (2015), "La evolución de la historiografía literaria clásica", en Aullón de Haro, P. (ed.), *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte,* cit., pp. 193-245.

Campa Marcé, C. (2010), "De humanismo y semblanza", en Aullón de Haro, P. (ed.), *Teoría del Humanismo,* cit., pp. 247-269.

Cansinos-Asséns, R. (1919), *Poetas y prosistas del Novecientos,* Madrid, América.

Cantera Ortíz de Urbina, J. (2012), *Refranero Español,* Madrid, Akal.

Caro Baroja, J. (1980), *Introducción a una Historia del anticlericalismo español,* Istmo, Madrid.

Cassirer, E. (ed. 1972), *La filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 3ª ed. rev.

Chamayou, A. (1999), *L´esprit de la lettre (XVIIIe siècle),* París, PUF.

Champigny, R. (1967), *Pour une esthetique de l'Essai*, París, Minard.

Crespillo, M. (1999), "Teoría del Comentario de texto", en Id., *La idea del límite en Filología*, Málaga, Analecta Malacitana, pp. 191-229.

Croce, B. (ed. 1997), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general,* ed. de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Málaga, Ágora.

Croce, B. (1959), "La autobiografía como historia y la Historia como autobiografía", en Id., *El carácter de la filosofía moderna*, Buenos Aires, Imán, pp. 139-141.

Curtius, E. R. (ed. 1972), "Goethe como crítico", en Id., *Ensayos críticos sobre la literatura europea*, Barcelona, Seix Barral (2ª ed.).

Dilthey, W. (1978), *El mundo histórico* (1923), Obras VII, ed. y trad. de E. Ímaz, reimp.

Droysen, E. (ed. 1983) *Histórica. Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia*, Barcelona, Alfa.

Eliade (1973), M., *Mito y Realidad*, Madrid, Guadarrama, 2ª ed.

Erasmo (2008), *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio*, ed. de R. Puig de la Bellacasa, Madrid, Alianza, (nueva ed.).

Fabbri, M. (1986), [en colaboración con L. Brunori], "Viaggiatori spagnoli e hispano-americani", en G. Cusatelli (ed.), *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Bolonia, Il Mulino, vol. I., pp. 339-410.

Fontana, J. (1992), *La Historia después del fin de la Historia*, Barcelona, Crítica.

Fromm, E. (2003), *El humanismo como utopía real*, ed. de Rainer Funk, Barcelna, Paidós.

Fukuyama, F. (1992), *El fin de la Historia*, Barcelona, Planeta.

Gadamer, H.-G. (ed. 1988), *Verdad y método*, trad. de A. Agud y R. Agapito, Salamanca, Sígueme, 3ª ed.

Gaigneux, P. (1869), *Lettres familières sur l'Italie,* París (s.e.).

Gaos, J. (1973), *Historia de nuestra idea del mundo,* México, FCE.

García Gual, C. (1999), "Viajes novelescos y novelas de viajes a fines del siglo XVIII", en S. García Castañeda (comp.), *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo,* Madrid, Castalia.

García Mercadal, J. (1999), "Prólogo" (1917-1954) a Id. (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Salamanca, Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 13-56.

Gómez de Baquero, E. (Andrenio) (1924), "El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos", en Id., *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX,* Madrid, Mundo Latino.

González, J. L. (2012), *Refranero temático,* Madrid, Edimat, 4 vols.

Gracián Dantisco, T. (1589), *Arte de escribir cartas familiares, que los latinos usaron, cuyo estilo será muy provechoso para el nuestro castellano, sacado de los retóricos antiguos,* Madrid, Pedro Madrigal.

Guerrero, A. C. (1990), *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar.

Hartmann, N. (1977), "Un ejemplo: el retrato", en Id., *Estética,* México, UNAM, pp. 196-198.

Hegel, G. W. F. (ed. 1984), *Lecciones de Estética* (ed. 1832-1838), ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 8 vols.

Hegel, G. W. F. (ed. 1980), "Introducción Especial", en Id., *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal,* Prólogo de J. Ortega y Gasset, ed. José Gaos, Madrid, Alianza.

Hegel, G. W. F. (ed. 1971), "Introducción", en Id., *Filosofía de la Historia,* ed. J. M. Quintana Cabanas, Barcelona, Zeus (2ª ed.).

Heidegger, M. (ed. 1973), *El ser y el tiempo*, trad. de José Gaos, México, FCE, 2ª ed.

Henderson, J. R. (1983), "Erasmo y el Arte epistolar", en J. J. Murphy (ed.), *La Elocuencia en el Renacimiento*, Madrid, Visor, 1999, pp. 391-419.

Jung, C. (1976), "Psicología y Poesía" (1930), en Id., *Formaciones de lo inconsciente,* Buenos Aires, Paidós, pp. 9-24.

Juretschke, H. (1983), Introducción, en F. Schlegel, *Obras Selectas,* ed. cit.

Kenko Yoshida (ed. 1996), *Tsurezuregusa (Ocurrencias de un ocioso),* ed. de Justino Rodríguez, Madrid, Hiperión.

Lanson, G. (1965), "La méthode de l'histoire littéraire", en *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, ed. H. Peyre, París, Hachette, pp. 31-57.

Lescure, O. (1906), *Lettres familières sur Milan, Venise, Florence, etc., écrites en 1866,* París, F. Blétit.

Liniers, S. de (1894), *El florecimiento del estilo epistolar en España,* Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

Liu Xie (1995), *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones,* ed. y trad. de A. Relinque Eleta, Granada, Comares.

Lomazzo (ed. 1973), G. P., *Scritti sulle Arti,* ed. de Roberto Paolo Ciardi, Florencia, Marchi & Bertoli, 2 vols.

López Estrada, F. (1961), Introducción a *Antología de epístolas. Cartas selectas de los más famosos autores de la historia universal*, Barcelona, Labor.

Lovejoy, A. O. (ed. 1983), "Introducción. El estudio de la Historia de las ideas", en Id., *La gran cadena del Ser. Historia de una idea,* trad. de Antonio Desmonts, Icaria, Barcelona, pp. 10-32.

Lukács, G. (2015), "Sobre la esencia y forma del ensayo" (1910), *El alma y las formas,* ed. de P. Aullón de Haro, trad. de Manuel Sacristán, Madrid, Sequitur.

Maczak, A. (2002), *Viaggi e viaggatori nell'Europ moderna,* trad. italiana, Roma-Bari, Laterza, 4ª ed. (Esta edición es la más completa. Hay ed. española inferior).

Manuel, F. E. y Manuel F. P. (1984), *El pensamiento utópico en el mundo occidental,* Madrid, Taurus, 3 vols.

Manzanares, G. P. (1607), *Estilo y formulario de cartas familiares según el gobierno de prelados y señores temporales,* Madrid, Alonso Martín.

Marqués y Espejo, A. (2001), *Retórica epistolar ó arte nuevo de escribir todo genero de cartas, misivas y familiares*, Gerona, 1802; 4ª ed. 1828; Ed. facs., Madrid, Marcial Pons.

Martinet, M. M. (1996), *Le voyage d´Italie dans les littératures européennes,* París, PUF.

Martínez Kléiser, L. (1953), *Refranero ideológico español,* Madrid, Hernando.

Massuh, V. (1990), *La flecha del tiempo*, Barcelona, Edhasa.

Mayáns, G. (1984), *Obras Completas, III. Retórica,* ed. de A. Mestre Sanchís, prólogo de J. Gutiérrez, Valencia, Ayuntamiento de Oliva-Diputación-Consellería.

Maczak, A. (2002), *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna,* Roma-Bari, Laterza, 4ª ed. italiana.

Meinecke, F. (1983), *El historicismo y sus génesis* (1936), Madrid, FCE, reimpr.

Menéndez y Pelayo, M. (1941), "Programa de Literatura Española", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I, Madrid, CSIC, pp. 3-75.

Mesa Sanz, J. F. (2015), "Historia de los términos 'Historia' / 'Historiografía' ", en Aullón de Haro, P. (ed.), *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte,* cit., pp. 61-77.

Mesonero Romanos, R. de (1983), *Escenas Matritenses por el Curioso Parlante*, Madrid, Boix, 1845, 4ª ed. (facs.)

Mombelli, D. (2017), "La recepción de la obra de Andrés en el siglo XIX: Henry Hallam y la Historia comparada de la literatura europea", en J. García Gabaldón, *Juan Andrés (1740-1817). Ensayo de una biografía intelectual*, Madrid, Verbum, pp. . Hay versión digital: https://humanismoeuropa.org/comparatistica/estudios/

Momigliano, A. (1994), *La historiografía griega*, Barcelona, Crítica.

Momigliano, A. (1993), *Ensayos de historiografía antigua y moderna,* México, FCE.

Montaigne, M. de (ed. 1962), *Essais,* ed. de Maurice Rat, París, Garnier, 2 vols.

Montaigne, M. de (ed. 1899), *Ensayos,* trad. de C. Román y Salamero, París, Garnier Hermanos, 2 vols.

Nietzsche, F. (ed. 1970), *De la utilidad y desventaja del historicismo para la vida*, trad. de Pablo Simón, en *O.C.* I., Buenos Aires, Prestigio.

Mytologie der Vernft. Hegels "ältestes Systemprogramm" des deutschen Idealismus (1984), ed. de Ch. Jamme y H. Schneider, Frankfurt, Suhrkamp.

Novalis (1976), *La Enciclopedia (Notas y Fragmentos)*, trad. de Fernando Montes, Madrid, Fundamentos

Olmo, Mª T. del (2015), *Teoría de la Biografía,* Madrid, Dykinson.

D'Ors, E. (1964), *La Ciencia de la Cultura*, Madrid, Rialp.

Ortega y Gasset, J. (1967), *Espíritu de la letra,* Madrid, Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1940), *Ideas y creencias,* Espasa-Calpe, Buenos Aires.

Pageaux, D.-H. (1994), *La littérature générale et comparée*, París, Armand Colin

Platón (ed. 1998), *Carta VIII*, en *Literatura epistolar*, Barcelona, Océano.

Puig de la Bellacasa, R. (2008), "Presentación", en Erasmo, *Adagios del poder y de la guerra y Yeoría del adagio,* ob. cit., pp. 15-57.

Pushkin, A. S. (ed. 1949), "О прозе" (O proze, Sobre la prosa), en Id., Сочинения *(Sochinenia, Obras)*, Moscú, Goslitizdat.

Rallo Gruss, A. (2018), "De los Ilustres Varones de la antigüedad a los coetáneos. El retrato literario en el Renacimiento", en Rubio Jiménez, J. y Serrano Asenjo, E. (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico*, cit., pp. 21-40

Reyes, A. (ed. 2010), "El humanismo en la era presocrática", ed. de T. Delgado, en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría del Humanismo,* IV, ed. cit., pp. 9-45.

Reyes, A. (1998), "Estudio preliminar" a la antología *Literatura epistolar*, Barcelona, Océano, ed. cit.

Reyes, A. (1961), *La crítica en la Edad Ateniense. La antigua Retórica* (1941-1942), O. C., XIII, México, FCE.

Richard, J. (1766), *Description historique et critique de l´Italie, ou Nouveaux mémoires sur l´état actuel de son gouvernement, des sciences, du commerce, de la population et de l´histoire naturelle,* Dijon-París, M. Labert, 6 vols.

Rickert, H. (1965), *Ciencia cultural y Ciencia natural* (1899), Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed.

Ricoeur, P., (1976), *Introducción a la Simbólica del mal* (*El conflicto de las interpretaciones,* III) (1969), Buenos Aires, La Aurora, Megápolis.

Rickert, H. (ed. 1961), *Introducción a los problemas de la Filosofía de la Historia*, Buenos Aires, Nova.

Robin, J. Y. (2004), Maumgny-Garban, B. de, y Soëtard, M., *Le récit biografique*, París, L´Harmattan, 2 vols.

Roukhomovsky, B. (2001), *Lire les formes brèves*, París, Nathan.

Rousseau, J. J. (ed. 1987), *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750), Madrid, Alba.

Roux, J. P. (1967), *Les explorateurs au moyen âge*, París, Seuil.

Rubio Jiménez, J. y Serrano Asenjo, E. (eds.) (2018), *El retrato literario en el mundo hispánico*, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Rueda, A. (2001), *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840,* Madrid, Iberoamericana.

Scandellari, S. (2003), "Las relaciones españolas de Ludovico Antonio Muratori", en *Analecta Malacitana,* XXVI, 1, pp. 117-142.

Schiller, F. (2014), *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental,* ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2ª ed.

Schlegel, F. (ed. 1983), *Obras Selectas,* ed., introd. y notas de H. Juretschke; trad. de M.A. Vega, Madrid, F.U.E., 2 vols.

Senabre, R. (2002), "La crítica inmediata", en *El Cultural*, 5 diciembre.

Seta, C. de (1992), *L´Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe,* Nápoles, Electa Napoli.

Sevilla Muñoz, J. (2015), "La problemática terminológica en los estudios paremilógicos", *Anurio de Filología. Estudis de Lingüística,* 5, pp. 67-77.

Sevilla Muñoz, J. y Crida Álvarez (2013), "Las paremias y su clasificación", *Paremia*, pp. 105-114.

Shaftesbury, A. A. C. (1773), *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Birmingham, J. Baskerville, 5ª ed., 3 vols.

Spengler, O. (ed. 1923), *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1923 (nueva edición, 1989), 2 vols.

Suárez, A. (1988), *El género biográfico en la obra de Eugenio d' Ors,* Barcelona, Anthropos.

Tacca, O. (1968), *La Historia literaria*, Madrid, Grados.

Taine, H. (ed. 1977), *Introducción a la Historia de la Literatura inglesa*, ed. J.E. Zúñiga y L. Rodríguez Aranda, Buenos Aires, Aguilar, (4ª ed.).

Terrasse, J. (1977), *Rhétorique de l'Essai littéraire*, Montreal, Universidad de Quebec.

Thibaudet, A. (1957), "Prefacio" a su *Historia de la literatura francesa*, Buenos Aires, Losada (3ª ed.).

Tinianov, J. (ed. 1976), "Sobre la evolución literaria", en Tz. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Troeltsch, E. (ed. 1977), *Der Historismus und seine Probleme* (1922), vol. 3 de Gesammelte Schriften, Aalen, Scientia Verlag.

Valéry, P. (ed. 1975), *Introducción a la Poética*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso,

Vega, J. (2018), "Goya y el retrato de familia", en Rubio Jiménez, J. y Serrano Asenjo, E. (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico*, cit., pp. 41-94.

Vico, J.B. (1978), *Principios de una Ciencia Nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, México, FCE, 2ª ed.

Violi, P. (1999), "Cartas", en T. A. van Dijk (ed.) (1985), *Discurso y Literatura*, Madrid, Visor, pp. 181-203.

Winckelmann, J. J. (1967), *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764), Barcelona, Iberia (nueva edición, Madrid, Aguilar).

Young (1976), *Travels in France and italy,* Introducción de T. Okey, Londres-Nueva York, Dent & Sons.

Zambrano, M. (1985), *La confesión, género literario*, Madrid, Mondadori.

Zambrano, M. (1971), "Una forma de pensamiento: La 'Guía'", en *Obras Reunidas*, Madrid, Aguilar.

III. IDEA ESTÉTICA Y POÉTICA DEL ENSAYO

1. Introducción euroasiática

Existe un grave problema actual, desde el punto de vista del saber humanístico, en la progresiva desconexión entre Filología y Filosofía. Creo que esta dificultad ha de ser superada, o parcialmente superada, mediante un subrayado de la continuidad del *logos* capaz de hacer patente que la nueva circunstancia de las sociedades del primer mundo, circunstancia espiritual e intelectualmente depredadora, exige algún intento de reconducción, aun mediante la construcción de reductos. En nuestra Introducción quedó expuesta la que a mi juicio es una parte relevante de esta problemática general en tanto que relativa al Ensayo, lo cual a su vez significa o es razón de su futuro. Ahora procede proponer, aun implícitamente, aquel argumento en sentido más amplio con el propósito de delinear una historia de las ideas que ha de quedar en confrontación con la tendencia del actual estado de cosas. Cabe preguntarse ¿qué es conveniente reconstruir, conservar o repensar y mantener activo ante un alud informativo mecánico como el de nuestro tiempo que conduce al desconocimiento y la quiebra de los conceptos de valor? Pero la caída del valor presupone la disolución de la "actitud" en la que aquel se sostiene. De hecho una de las grandes interrogantes que pienso inevitables para nuestro tiempo se resume en ¿qué va a subsistir del saber y el pensamiento que en general ya podríamos llamar clásico? O bien, ¿sobre qué es conveniente poner más rentablemente nuestro empeño en favor de su mantenimiento y reformulación futura? La Historia de las Ideas en cuanto examen activo del pensamiento sobre el Ensayo o del saber ensayístico en general, por evidentes razones integradores de espíritu y conocimiento, de arte y verdad, de crítica y tradición, constituye sin duda uno de los lugares privilegiados a fin de abordar este problema. En los capítulos que siguen se intenta ofrecer una reconstrucción en el

marco de la historia de las ideas filosóficas y filológicas, estéticas y literarias que espero permita hacer evidente, aun de forma indirecta, no sólo el error de la escisión de Filología y Filosofía, el error de la desmembración individual de éstas sino, en general, la gravedad de la progresiva discontinuidad del *logos,* así como el valor del Ensayo y los Géneros Ensayísticos en tanto medio unitivo y para un nuevo ‘concepto activo de literatura’.

1.1. Platón y Séneca. Montaigne y Bacon. Gracián y Lezama Lima

La matriz básica fehaciente de la tendencia ensayística, si redujésemos a un esquema originario, cabría determinarse, según con anterioridad hemos apuntado de distinta manera, en la prosa de Platón y en la prosa de Séneca. Esa determinación dual, de sentido tanto formal y esencialista como hasta cierto punto simbólico, no excluye, evidentemente, otros rasgos individualizables de la tendencia ensayística, que remitidos a nombres podrían alcanzar de los sofistas e historiógrafos a la pluralidad discursiva de Aristóteles o la caracteriología de Teofrasto o, también relevantemente, a los escritos morales de Plutarco (García Gual 1991). Es por otra parte en verdad interesante que el sagacísimo Dionisio de Halicarnaso, en su decisiva *Carta a Pompeyo Gémino,* se cita a sí mismo mediante *Sobre los oradores áticos* a propósito del controvertido y singular diálogo platónico *Fedro* efectuando un minucioso análisis del lenguaje que comienza advirtiendo de cómo “la lengua platónica aspira a ser una mezcla de dos estilos, del sublime y del humilde….” De esta manera aunque muy indirectamente viene a advertir Dionisio de Halicarnaso (ed. 2001, 228) de la capacidad platónica para aquello que nosotros denominamos tendencia ensayística. Es preciso también subrayar el especial y conocido caso de la Carta VIII de Platón, su comienzo no sólo conversacional sino insinuadamente metaensayístico (que leeremos en su traducción española quizás más difundida, la de Luis Roig, que subraya tal aspecto sin proponérselo):

> Sí, pero ¿cómo llegaréis a alcanzar la sabiduría? Esto es lo que voy a ensayar de explicaros por todo lo que de mí dependa. Espero daros consejos que no sólo os aprovecharán, sino también a todos los siracusanos, y por último, a vuestros enemigos y adversarios, exceptuando únicamente a los que se habrán hecho culpables de impiedad, porque ésta es un mal sin re-

> medio y para el cual no existe expiación suficiente. Prestadme, pues, vuestra atención (Platón ed. 1999, 3).

El caso de Platón es de todo punto excepcional, pero adviértase que la multiplicada discriminación de precedencias ya muy significativas o ya menores devendría una especie de saber de lo indiferenciado. Ya hubo ocasión de referir la importancia ensayística del discurso de la controversia a manos de San Jerónimo y su entorno patrístico. Otro tanto, salvando distancias, cupiera decir del par, comúnmente considerado, Montaigne / Bacon[1]. Hace años que pudimos aducir el reconocimiento de Lukács respecto de Platón y el posterior de Alfonso Reyes a propósito del tercero de los géneros aristotélicos del discurso retórico, el 'género epidíctico', convergencia literaria de crítica y halago que sin duda arraiga a su vez en la tradición de los 'géneros memorialísticos' biográficos, así el mismo 'elogio', o la 'semblanza' y el 'discurso funerario', que discurren secularmente y de uno u otro modo alcanzan a maestros singularísimos del Ensayo contemporáneo tan dispares como Eugenio D'Ors o Mijaíl Prishvin.

Es preciso conjeturar, guiados por el movimiento de la tradición intelectual, que frente al 'discurso argumentativo'[2] del régimen retórico, es la posibilidad más libremente expresiva aquella capaz de originar la fuerza de un lenguaje ensayístico, personal por principio, individualizador y en todo caso apegado de una u otra manera a los modos particulares del sujeto. Y si la tradición intelectual y de la experiencia literaria hace patente la expresión ensayística de la prosa en los campos biográficos, y autobiográficos, por decirlo abreviadamente, no deja de ser cierto que la madurez de la formas expresivas junto a su renovada funcionalidad moderna también conduce a un discurso que toma por objeto no sujetos, personas, sino cosas, hechos y creaciones humanas, eminente y especializadamente obras artísticas y literarias. La crítica moderna, en el sentido que agudamente diagnosticó Adorno, quien se oponía al hablar sobre personas (y de ahí su animadversión al ensayismo de Stefan Zweig), pertenece al Ensayo como crítica de la cultura, y además como crítica de las obras de arte según especificaba y concluía Lukács casi medio siglo

1 Recordaba Anderson Imbert (1965), dicho sea al paso, cómo "cuando Montaigne y Bacon citan a Plutarco o a Séneca la actitud es diferente. Montaigne los trata como a placenteros compañeros de viaje. Bacon, más utilitario, trata los clásicos como autoridades que sirven por las ideas que acarrean" (p. 2).

2 Una defensa del "discurso argumentativo" como fundamento del discurso ensayístico en el marco de una teoría formal del texto se encuentra en Arenas Cruz (1997).

antes y, es más, haciendo inclinar el justo de la balanza de la entidad del género Ensayo en sentido artístico, frente a la filosofía como ciencia.

Cristalizaba en Séneca, cosa que ha sido central en el examen de las *Cartas a Lucilio*, un encuentro de platonismo dialógico y retórica como discursividad epistolar, así como un avance hacia la consciencia del género de la epístola que permitía integrar no sólo formas más coloquiales sino a su vez casi todos aquellos componentes, como sentencias o *exempla*, usuales en el modo dialogal[3]. Al menos en parte, tiene que ver esto con el carácter dramatizado de la prosa senecana, según apreciación probablemente exagerada de cierta crítica, y en especial con la sabia madurez del autor. Las *Cartas a Lucilio* son obra de madurez y por demás la crítica no ofrece discrepancia reseñable en este sentido. Ya Bacon señaló en la apertura de sus Ensayos la paternidad de Séneca. Otros asuntos de fuerza histórica obligan a considerar, por supuesto, los lazos de la tendencia ensayística que alcanzan de Séneca hasta Gracián, o la importancia senecana, por ejemplo, en la formación humanística de un pensamiento y una prosa que en el autor hispano se diría avanza del epicureísmo al estoicismo, decisiva para la reflexión y el sopesado del par 'vida activa'/'vida contemplativa'. En fin, no quiero dejar de señalar que la idea de 'sabiduría' de Séneca es, a mi juicio y por otra parte, uno de los lugares clave a tomar en cuenta a la hora de afrontar una comparación de esta idea clásica europea con la idea asiática de 'sabiduría' que en primer término confronta con el concepto racionalista de 'filosofía'.

Frente al 'discurso argumentativo', internamente logicista o casuístico por principio, y frente al denominado 'estilo periódico' o estilo prototípicamente ciceroniano, externamente formalista también por principio, la tradición prosística que hemos querido subrayar característicamente en la prosa de Séneca, su reconocida versatilidad, de juego interno hacia sí mismo como sujeto individual parejamente a su capacidad de movimiento hacia la interioridad ajena, a lo cual se une su fertilidad sentenciosa, de propensión aforística, de fragmentación o ruptura del *cursus*[4], consiste en una tradición como escuela permanente de la tendencia ensayística europea. Es la tendencia más eficien-

3 La tradición crítica senecana es extensa y matizable, pero debe verse sobre todo para el estudio sistemático de la carta, Agustín López Kindler (1968).

4 Estos criterios son además los mantenidos por los estudiosos de la prosa de Séneca a lo largo del siglo XX, matices o subrayados aparte, ya se trate del criterio menos comprensivo de Norden o del más objetivo y comprehensivo de A. Traina (1974), A. López Kindler (1968) o F. Navarro Antolín (2014), que da cuenta y hace balance de la cuestión. Por demás, el examen de Roca Meliá (1986) a propósito de la doctrina senecana del estilo podríamos resumirlo mediante el concepto de naturalidad.

te, activa y expandida y no casualmente aquella que conduce hasta Bacon y Montaigne, relativizando la genial virtualidad de este último, o disminuyéndola por matización de su aspecto más eminente, una vez confrontada con la herencia tanto de la prosa como de la actitud moral e intelectual que rige la obra del autor hispano-latino. Es esta tradición aquella que de manera dominante se expande dando perfil tanto al lenguaje conversacional que originalmente especificaba Cicerón en el género de la epístola y discurriría hacia algunos de sus usos renacentistas, como a la fértil prosa moral de los géneros de tendencia didáctica y su intromisión en las formas disposicionales de la novela, característicamente la española áurea y su entorno. Por otra parte, la propensión sentenciosa o aforística senecana, no sólo es razón de confluencia con las formas de los géneros breves y proverbiales y del refranero sino que además engarza con el criterio que tan significativamente asumió Bacon, haciendo valer el sentido de la observación y la capacidad cognoscitiva del sujeto frente a la formalidad tratadística o sistemática, cuando afirma que "la escritura aforística (*writing in Aphorisms*) tiene muchas virtudes excelentes, que la escritura sistemática (*writing in Method*) no alcanza", pues "en primer lugar, pone a prueba al escritor y nos dice de él si es superficial o profundo…"[5]. Esta propensión sentenciosa, fue inmediatamente encumbrada por Baltasar Gracián y, en época contemporánea, quizás sobre todo, y desde luego a su manera, incluido establemente el humor, por Gómez de la Serna.

De todo ello la muy superior relevancia de Séneca para la formación y evoluciones de buena parte de la tendencia ensayística europea, ya en sentido filosófico moral y subjetivo, o ya formal epistolar y aforístico. Diferente aspecto, que en modo alguno me propongo subestimar, pero entiendo más reducidamente complementario, es el del, por así decir, *taller* filológico, exegético y tratadístico, sin duda el más homogéneamente común, en particular si se le suma el aspecto didáctico, a las tradiciones culturales de Asia y Europa, esto es del confucianismo o la sinología y la tradición humanística.

Naturalmente, la concreta alternativa humanística en general y del 'ensayo' de Montaigne[6] en particular frente al dominio del pensamiento y la forma de la escolástica, revela la importancia dialéctica de las opciones. Otra cosa es la de los límites de la exclusión, y si bien en cualquier caso subsiste el gran

5 Puede leerse el fragmento completo en nuestro siguiente capítulo.

6 Al relieve de Montaigne tanto desde el punto de vista de la escritura como de la gran proyección del espíritu del autor y su lector se han referido notablemente Starobinski (1963), Hugo Friedrich (ed. 1968) o André Tournon (1983).

proyecto de predominio, de triunfo de una postura sobre otra, es importante entreabrir la comprensión de la continuidad subsistente.

Diríase que Montaigne reformula en un nuevo contexto europeo la realización senecana y adoptando renovada figura crea la relación necesaria que sirvió para encauzar y reactivar la tendencia ensayística en su tiempo desmembrada o diseminada. El gran mérito de Montaigne consiste en establecer ese cauce ahora moderno, de inmediato asociado o reconducido por los empiristas ingleses. Ello distintivamente mediante el célebre párrafo que, como es bien sabido, brinda también la denominación que en breve habría de triunfar para el género:

> Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *Ensayos*. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón empleo en ella mi discernimento, sondando el vado de muy lejos; luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla. El convencimiento de no poderi ir màs allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración. A veces imagino dar cuerpo a un asunto baladí e insignificante, buscando en qué apoyarlo y consolidarlo; otras, mis reflexiones pasan a un asunto noble y discutido en que nada nuevo puede hallarse, puesto que el camino está tan trillado, que no hay más recurso que seguir la pista que otros recorrieron. En los primeros el juicio se encuentra como a sus anchas, escoge el camino que mejor se le antoja, y entre mil senderos delibera que éste o aquél son los más convenientes. Elijo de preferencia el primer argumento; todos para mí son igualemnte buenos, y nunca formo el designio de agotar los asuntos, pues ninguno se ofrece por entero a mi consideración: no declaran otro tanto los que nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien carices que cada una ofrece, escojo uno, ya para acariciarlo solamente, ya para deflorarlo, a veces hasta penetrar hasta la médula; reflexiono sobre las cosas, no con amplitud, sino con tota la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces tiendo a examiarlas por el lado más inusitato que ofrecen. Aventuraríame a tratar a fondo de alguna materia si me conociera menos y tuviera una idea errónea de mi valer. Desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no estoy obligado a ser perfecto ni a concentrarme en una sola materia; varío cuando bien me place, entre-

gándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual, que es la ignorancia[7].

Le jugement est un util à tous subjects, et se mesle par tout. A cette cause, aux essais que j'en fay ici, j'y employe toute sorte d'occasion. Si c'est un suject que je n'entende point, à cela mesme je l'essaye, sondant le gué de bien loing ; et puis, le trouvant trop profond pour ma taille, je me tiens à la rive ; et cette reconnoissance de ne pouvpir passer outre, c'est un traict de son effect, voire de ceux dequoy il se vante le plus. Tantost, à un subject vain et e neant, j'essaye voir s'il trouvera dequoy lui donner corps et dequoy l'appuyer et l'estançonner. Tantost je le promene à un subject noble et tracassé, auquel il n'a rien à trover de soy, le chemin en estant si frayé qu'il ne peut marcher que sur la piste d'autruy. Là il fait son jeu à slire la route qi luy semble la meilleure, et, de mille sentiers, il dict que cettuy-cy, ou celuy là, a esté le mieux choisi. Je prends de la fortune le premier argument. Ils me sont également bons. Et ne desseigne jaimais de les produire entiers. Car je ne voy le tout de rien. Ne font pas, ceus qui promettent de nous le faire veoir. De cent membres et visages qu'a chaque chose, j'en prends un tantost à lecher seulement, tantost à effleurer, et par fois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondement que jas çay. Et aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité. Je me hazarderoy de traitter à fons quelque matière, si je me connoissoy moins. Semant icy un mot, icy un autre, eschantillons despris de leur piece, escartez, sans dessein et san promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy mesme, sans varier qund il me plaist ; et me rendre au doubte et incertitude, et à ma maistresse forme, qui est l'ignorance.

Al margen la actitud personal, tan larga y reiteradamente comentada, de Montaigne, la aportación técnica del célebre párrafo a la teoría constructiva del género, a la Poética, no es sino la del concepto de 'juicio', indefinido pero muy eficaz y bellamente descrito en tanto procedimiento de uso, lo cual es curioso no ha sido adecuadamente analizado por una crítica profusa y a este propósito poco perspicaz. Y curiosamente también, será la cultura inglesa,

7 Sigo la antigua traducción española en dos volúmenes de Constantino Román y Salamero (Montaigne1899, 256-257).

primero, después en general anglosajona, aquella que cree tras el centramiento de Montaigne y Bacon, a partir de los pensadores empiristas, una tupida tradición tanto reflexiva como práctica acerca del género, según se podrá comprobar detenidamente en nuestro siguiente capítulo.

Es el conjunto de la obra de Baltasar Gracián la plural cristalización última y desbordamiento de la tendencia ensayística clasicista, desde la aforística del *Oráculo manual*, que reune culta y abarcadoramente la tradición del proverbialismo popular junto a Séneca y la estela moral clasicista, sus varias formulaciones del tratadismo ensayístico que culminan en la teoría de la Agudeza que prima la individualidad del Ingenio en la propuesta teórica de convergencia de juicio y belleza, y en fin la fórmula experimental de la estilística graciana capaz de trazar un último curso cuyo cierre expansivo en *El criticón* define el maduro momento de un proyecto de incidencia general europea. Si el discurso moral de tratados y novelas es recurrente trabajo de la prosa reflexiva en España, como en Mateo Alemán, y en el discurso-ensayo de las armas y las letras del Quijote o ahí mismo en la exposición sobre el gobierno de la ínsula se ha podido decir que nace el moderno Ensayo (Gallego Morell, 1977, 160), es en la pluralidad conjunta de Gracián donde todo ello se totaliza y sobrepone en sus elementos como primera gran ensayistización de la futura novela moderna, que enlazará con sutil precedencia los regímenes contemporáneos de la prosa alemana, de Musil y Broch. Es una tradición refundada a su modo por Peter Handke y Javier Marías, que se dirían complementarias en diferente singladura.

Si la prosa ensayística de Gracián tamizó parte significativa de la cultura filosófica y literaria europea de la época barroca, en variadas vertientes, entre ellas la francesa (Fumaroli 2019), y en la bien reconocida schopenhaueriana y nietzscheana germina su significación propiamente moderna que alcanza hasta Blumenberg, será su discípulo neobarroco del siglo XX, Lezama Lima, el prodigio virtuoso de un envés cuya tradición ya decidida y necesariamente antimoderna supera todo extremo contemporáneo de una prosa artística de reflexión hasta ese momento no conocida. Es la producción de sumo estilo y temática por antonomasia ensayística que atesora, en estructura laberíntica no manifiesta, la ideación de una teoría estética global ensayada desde un pequeño y aislado despacho de La Habana comunista[8].

[8] Pese a haber construido Lezama Lima una auténtica Estética teorética centrada en el concepto filosófico de Poesía, y haber accedido mediante ese discurso posiblemente a la mayor elevación prosística de la práctica del arte de la reflexión, comportándose como un iniciado nunca ayudó el autor a poner este proyecto de manifiesto sino que lo mantuvo

1.2. El caso de Rusia

Sirva lo anterior para comenzar a dar solución ahora, siguiendo nuestra perspectiva comparatística, a una gran laguna del saber ensayístico, a dos ausencias culturales clamorosas en el tratamiento habitual europeo del Ensayo y cualesquiera Géneros Ensayísticos, es decir el mundo eslavo o Rusia y, por otra parte, el gran asunto permanentemente omitido de la confrontación con Asia. A la que denominaré cuestión asiática nos aplicaremos en el siguiente epígrafe. Ciertamente, el caso ruso, interesante en virtud de su carácter especial y único, viene condicionado tanto por el desenvolvimiento tardío de su configuración, que es circunstancia propia de esa cultura intelectual, como por la extremada circunstancia posterior que significó el régimen político soviético dominante durante la mayor parte del siglo XX. Ambos elementos son condición, previa y posterior, a fin de poder comprender el caso ruso, ya desde el mismo problema léxico atinente a la terminología básica, ya en su peculiar tratamiento de la materia ensayística, por lo demás perfectamente interpretable y reconocible en el marco del pensamiento y la práctica ensayística. Gracias a la profesora Natalia Timoshenko, que generosamente me ha facilitado sus anotaciones personales sobre los problemas de la ensayística rusa, así como ha tenido la gentileza de editar para esta ocasión la breve y valiosa pieza que después ofreceré transcrita, es que podemos plantear el caso ruso con la indispensable solvencia[9]. Empecemos por la primaria cuestión terminológica e histórico-literaria para seguidamente asumir con suficiente seguridad la reflexión, el argumento poetológico, que ofrece el texto de Mijaíl Prishvin que hemos seleccionado.

En ruso el común término europeo de base latina fue asumido en un contexto plural de matices y tendencias y se debe, como era de esperar, a influencia de Montaigne, pues la cultura rusa de la época, aún más que la europea, tenía en la lengua francesa su referencia europea. Más tarde esta conexión como es sabido se traspasó, sobre todo en los medios de cultura académica, a la lengua alemana. Sea como fuere, la terminología rusa es claramente sinto-

laberínticamente inmerso entre sus diversos ensayos de crítica literaria. Expliqué en (2010) esta reconstrucción como *Escritos de Estética.* Más explícito se mostró Lezama al ejecutar un proyecto de Estética aplicada mediante los ensayos organizados y puestos bajo el título de *La expresión americana,* pese a lo cual tampoco fue asumido así por la historiografía literaria.

9 Natalia Timoshenko, *Sobre el Ensayo en Rusia* (artículo inédito al que he tenido acceso por gentileza de la autora).

mática y merece ser observada. Siguiendo las anotaciones de Natalia Timoshenko, podemos decir que en ruso[10] el término fue directamente transcrito desde el francés pero también conceptualmente desencadenado por el léxico autóctono con diferentes posibilidades. Éstas son como sigue:

1) *опыт* (ópyt, pl. *опыты* - ópyty): prueba, intento, experimento. La traducción al ruso del título *Essais* de Montaigne[11] es *Опыты* (ópyty), plural de *ópyt*. Este término se usa también en el siglo XIX. Esto es, pues, parangonable al caso del alemán *Versuch* preexistente en lengua germánica.
2) *фельетон* (*felietón*, del francés *feuilleton*) - ensayo. Este término ha dado lugar en ocasiones a cierto embrollo terminológico. En primer lugar, no coincide del todo con el término español 'folletón', ni por supuesto 'folletín'. En sus orígenes se aplicó, como en algunos países románicos al menos, a la sección o separata que se ofrecía al final de un periódico destinada a la edición de textos de diversa índole. En segundo lugar, y es lo que nos interesa, este término se aplicaba a ensayos, preferentemente de crítica literaria y de arte, textos por lo demás muy difundidos e importantes para la cultura rusa del siglo XIX. En época soviética designó con preferencia un género satírico o humorístico. Existe un texto de 1927, de Vladímir Shklovski (1927, 72-79) (hermano mayor de Víctor Shklovski), titulado "Folletín y ensayo", en el que el autor explica las diferencias entre estas dos formas y se detiene un tanto en el término *essé*, justamente por ser nuevo y poco conocido en Rusia.
3) Evidentemente, *эссе* (essé), es la directa transliteración del francés *essai*. Volveremos más abajo sobre ello.
4) En fin, *очерк* (ócherk, pl. *очерки* - *ócherki*): ensayo, bosquejo, esbozo; proveniente del verbo perfilar. No ofrece confusión con la terminología gráfica o pictórica.

El término *Очерк* (ócherk) –siguiendo siempre a Natalia Timoshenko– es probablemente el de valor más general, en virtud de poder designar toda clase de 'ensayo', incluso desde un relato literario hasta un artículo científico. En

[10] Cabe seleccionar, de entre una relativamente extensa bibliografía: Е. И. Журбина (E. I. Zhurbiná) (1969). Кайда (L. Kaidá) (2008).

[11] Trad. parcial de Serguei Volchkov, San Petersburgo, 1762; la trad. completa es de V. Glébova y se publicó entre 1891 y 1892.

muchas definiciones aplicadas a las variantes del género, éstas se explican, al fin y al cabo, mediante este término. Ha sido muy utilizado desde antes de mediados del siglo XX. En coincidencia con circunstancias análogas de cualquier otro país europeo, puede referir tanto un ensayo de poca extensión como obras extensas. Esto último sobre todo en el siglo XIX: así obras extensas de carácter historiográfico, como Pável Milukov, *Ensayo (Ócherk) de la historia de la cultura rusa* (1896), o los *Ensayos de historia de la Literatura rusa*. También hay quien lo considera exclusivamente designación de Ensayo artístico o literario. Esto no corresponde a la realidad efectiva. El término es muy abarcador, aunque en época soviética, o quizás por ello mismo, se intentó instrumentalizarlo en función de la propaganda comunista, que evidentemente lo prefería a *эссе* (essé), mal visto por el régimen comunista en razón del sentido de subjetividad y libertad que encierra. El régimen se sirvió de ócherk y lo estudió con entusiasmo para sus fines ideológicos. Ahora bien, se ha de recordar que a fin de promover la cultura del Ensayo (ócherk) artístico, Máximo Gorki creó y dirigió una revista denominada *Nuestros logros* (*Наши достижения, Nashi dostizhenia*). La publicación existió entre 1929-1937. En general, en ésta y otras revistas se promueve y se crean las bases teóricas del Ensayo soviético. Es la literatura al servicio del partido y el Ensayo convertido en arma de una lucha política de consigna.

La transliteración del término francés *essai* (*эссе*) cabe acotar que se emplea en el siglo XX durante dos períodos: hasta aproximadamente los años 30, y a partir de los años 80, ya en tiempos de la caída del régimen comunista. Desde los años 80-90 del siglo XX y en la actualidad ha sustituido al término *ócherk*, relegado a la designación del Ensayo de carácter puramente literario. Incluso se diría, según se desprende de los textos teóricos que hablan de *essé*, cómo tiene lugar un abandono de *ócherk*, como si uno y otro término designasen dos géneros distintos. De este modo, existen monografías o artículos soviéticos dedicados a *ócherk* que nada dicen, o casi nada, del *essé*, al tiempo que otros estudios tratan únicamente del *essé*, sin apenas mencionar el término *ócherk*. Los trabajos teóricos consultados, que suelen usar el término *essé,* no tienden a dar una clara y sistemática característica del desarrollo histórico del género y de los términos existentes para la denominación del Ensayo en Rusia y la consiguiente problemática, aunque sí que mencionan algunos antecedentes históricos o géneros emparentados con el Ensayo, pero evitando pronunciarse, probablemente por razones ideológicas, sobre el sovietismo heredado con *ócherk*. En fin, el siglo XXI, acaso como era de esperar, ha deparado una gran difusión e incluso una moda del *essé*.

Con todo, circunstancias e ideologías al margen, los términos *ócherk* y *essé* serían equiparables[12].

Una muestra fehaciente de la singularidad y radicalidad del concepto ruso de Ensayo nos la proporciona Natalia Timoshenko mediante unos fragmentos definitorios de Paustóvski (1892-1968), Gorki (1868-1936) y Pushkin (1799-1837). Konstantín Paustóvski (*Documento y ficción,* 1933. Publicado en la antes mencionada revista de Gorki) parece invocar la ficción como modo de interpretación histórica del objeto de reconstrucción ensayística:

> ¿Cómo tiene que ser el ensayo? Considero que un ensayo, en el cual abundan ideas y datos, no se distingue de ninguna manera de la llamada gran literatura. Me pueden objetar que la gran literatura posee la ficción creativa que no debe contener el ensayo. No es cierto. En un buen ensayo la ficción permanecerá siempre. Para descubrir la esencia de las cosas no existe nada mejor que presentar un dato seleccionando con acierto todos los detalles, iluminados con cierta dosis de la brillantez de la ficción y con el *pathos* de la época (К. Паустовский. K. Paustovski (1933, 86).

El hecho es que Máximo Gorki, imbuido por las ambiciones de la época revolucionaria, sostiene que el Ensayo es el género de combate, al tiempo que subraya la necesidad de una 'idea de forma' y el gran error de haber sido considerado una forma inferior del arte cuando, en realidad (así parece quedar implícito), sería la forma del futuro literario:

> Se deben escribir ensayos. Es nuestra literatura de combate. Pero hay que establecer para nosotros mismos unos márgenes, hay que tener presente un bosquejo, poseer una idea clara de la forma de lo que se pretende hacer (Горький, Beseda 1953, vol. xxvi, 59).

[12] Sin remontarse a formas antiguas tales las del 'sermón' o el 'discurso', es de recordar la existencia de algunos otros géneros o términos de valor ensayístico en convergencia con los usos generales europeos: Étude (*этюд*): esbozo, bosquejo. Proviene y se pronuncia como el término francés étude, propio de musicología y artes plásticas; *Nabrósok* (*набросок*): (significa esbozo, bosquejo) término que también proviene de las artes plásticas; y ya en otro sentido, *Pamflet* (*памфлет*): panfleto; *Zametka* (*заметка*): nota.

> El ensayo siempre ha sido considerado por los críticos una forma inferior de la literatura, lo que es del todo incorrecto e injusto (Горький, Literatura 1953, vol. xxv, 256).

> Es del todo imprescindible tomar en serio la labor de los "ensayistas" y, dejando de considerar el ensayo "una forma inferior del arte", fomentar que crezca y se desarrolle hasta lograr la máxima perfección posible (Горький, Literatura 1953, vol. xxv, 262).

Alexander Pushkin viene a establecer la superioridad de la prosa de ideas, alternativa de la vacua brillantez del verso. En esto, los autores rusos muestran un propio entendimiento y convicción probablemente superior al de sus colegas más occidentales:

> La exactitud y la brevedad son las dos virtudes principales de la prosa. Ésta exige tener ideas y sólo ideas, sin las que las expresiones brillantes no sirven para nada. Otra cosa son los versos (aunque en éstos no estaría de más que nuestros poetas poseyeran una cantidad de ideas más considerable de la que suelen tener. Rememorando la juventud perdida nuestra literatura no avanzará mucho) (Pushkin 1949, 710).

De entre los textos de la teoría rusa del Ensayo, de los cuales se ha de prescindir como es evidente del gran cúmulo de piezas ideologizadas o contaminadas por el poder soviético, es de destacar, o cuando menos ofrece una interesantísima singularidad e independencia, la poética del género que vierte Mijaíl Prishvin (1873-1954) en *Mi Ensayo. Análisis biográfico,* de 1933. Prishvin, que denunció la barbarie revolucionaria, es brillantísimo prosista, admirado por Gorki, en particular en lo que se refiere a este texto que publicamos. *Mi Ensayo* es justamente un ejercicio de autoensayo del autor en tanto que reflexión autobiográfica que se quiere paradójicamente a un tiempo de resultado exterior biográfico. Prishvin, que incluso hace un excurso de valoraciones histórico-literarias, cifra la clave del Ensayo en la tensión inigualada que posibilita la relación del ensayista con el material, material en el que aquél llega a integrar su voluntad. No sólo transciende así Prishvin los límites del género sino que sitúa una suerte de ultrarrealismo de la Verdad, la Luz y la Ciencia y una superioridad del Ensayo frente al mero arte. Léase el texto.

MI ENSAYO. Análisis biográfico[13]
Edición, traducción y notas de Natalia Timoshenko

Este año cumplo sesenta años; yo, Mijaíl Miajáilovich Prishvin, nací el 23 de enero de 1873, mientras que el escritor Mijaíl Prishvin comenzó a escribir tan sólo en el año 1905, de modo que ahora tiene sólo veinte y ocho años. Y debo añadir que todo mi yo, padre, amigo y dueño, un ciudadano de la URSS que está envejeciendo, veo la figura de mi escritor como un hombre muy joven; a veces le sonrío, a veces me hace sonrojar, a veces, maravillado, digo con admiración: "¡Muy bien, Mijaíl!". Y, por supuesto, siendo su progenitor y gran amigo, no puedo juzgarlo con la imparcialidad de un sabio juez, pero ¿quién si no yo, su progenitor, puede hablar de él desde el punto de vista de su biografía? Es por ello que, deseando aportar un material valioso para los estudiosos de la obra de Mijaíl Prishvin, limito nuestro coloquio sobre el ensayo prishviano a tan sólo el análisis biográfico de su obra.

Vamos a suponer que por ensayo no entendemos una forma literaria, e incluso dejaremos abierta la cuestión de si existe el ensayo como una forma literaria.

Entenderemos por ensayo la relación particular, específica, que el autor mantiene con su material, tanto en el sentido de supeditarse a éste como, digamos, en el sentido de *introducir en el material su propia voluntad*. Tomemos por ejemplo el ensayo *Colobok*[14] escrito por Prishvin, que, según la opinión general, hasta tal punto está saturado de poesía del norte que no todo el mundo lo denominaría un mero ensayo. Sin embargo, si hacemos memoria, un poeta verdadero, Alexander Blok, al leer este libro, dijo lo siguiente: "Por supuesto, esto es poesía, pero al mismo tiempo también algo más". Exactamente eso es lo que dijo el célebre poeta sobre el libro de un autor novel, y, por supuesto, como corresponde a semejantes casos,

[13] Publicado aquí a partir de М.М. Пришвин (M.M. Prishvin), *Собрание сочинений в 8-ми томах (Sobranie sochineniy v 8 tomaj, Obras en 8 vols.)*, Moscú, Judózhestvennaya Literatura, vol. 3, pp. 5-10. Este ensayo se publicó por primera vez el 11 de abril de 1933 en el periódico *Literatúrnaya gazeta*. Fue parte de una conferencia que el autor impartió en la Unión de escritores de la URSS en febrero de 1933. Gorki elogió este ensayo de Prishvin (vid. comentarios de la edición rusa de las *Obras* de Prishvin, ed. cit., vol. 3, pp. 515).

[14] *Colobok*, que literalmente significa "de bordes redondos", es una especie de bollo esférico del mundo del folclore que va guiando al autor durante su viaje por el norte de Rusia. Se trata de un libro de ensayos de viaje, editado en 1908, de marcado carácter paisajístico y autobiográfico.

el autor novel grabó estas palabras en su corazón para siempre como una cuestión sujeta a ser resuelta en el futuro. En la actualidad, Prishvin resolvió esta cuestión: este *algo* que no pertenece a la poesía está presente en cada ensayo, este *algo* es propio de un científico, o, puede ser, de un buscador de la verdad, en el sentido en el que Turguénev se expresó sobre los ensayos de Gleb Uspenski[15]: "Esto no es poesía, pero probablemente sea aún más que mera poesía". En general, podemos afirmar que este *algo* que posee el ensayo es una especie de exceso de material que no ha sido artísticamente elaborado como consecuencia de la relación que mantiene el autor con el material, y que es más compleja que el propio arte. De ahí, sin embargo, surge otra cuestión: ¿sería posible dar una configuración artísticamente acabada a este *algo* en el ensayo? y, si es posible, ¿se podría denominar ensayo a esta obra acabada? Nosotros, quizás, podemos decir, contestando a esta pregunta, que los ensayos de Prishvin como *El árabe negro*, *La cadena de Kaschey* y numerosos relatos pueden denominarse ensayo sólo por la tensión especial que tienen, por la supuesta relación intensamente real que mantiene el autor con el material, tan fuertemente veraz que los etnólogos, etnógrafos, los pedagogos y los cazadores consideran las obras de Prishvin como etnográficas, etnológicas, cinegéticas, infantiles, etc.

Ahora, al afirmar que la pátina ensayística que presentan todas las obras de Prishvin, por así decirlo, se debe a la "resistencia del material", que no cede tan fácilmente a la fundición en el horno artístico, vamos a buscar este material difícil en la biografía del autor.

A partir de un material muy verídico, de carácter biográfico, elaborado poéticamente en *La cadena de Kaschey*, sabemos que la infancia de Prishvin transcurrió en una finca nobiliaria de una pequeña propiedad de la provincia de Yelets, adquirida por los antepasados del autor: unos mercaderes. En el maravilloso huerto de esta finca, rodeado por campesinos que poseían poca tierra, se originó uno de los más importante temas vitales de Prishvin, su propia leyenda sobre un segundo Adán: Dios echó a Adán del paraíso y le dijo que trabajara la tierra con el sudor de su frente; poco tiempo después Dios se aburrió de contemplar a Adán desterrado, creó a otro Adán y lo dejó entrar en el paraíso, pero, de nuevo, el segundo Adán, igual que el primero, pecó y fue también arrojado del paraíso. Sin embargo,

15 Gleb Uspenski (1843-1902) consagró su vida al género del ensayo, mediante el que ejerció la crítica al estado de cosas. Hizo descripción artística de la vida típica de las ciudades y, especialmente, del campo y el campesinado ruso.

mientras se creó el segundo Adán, el primer Adán procreó, se adueñó de toda la tierra buena, de modo que el segundo Adán, deseoso de cumplir el mandamiento de ganar el pan con el sudor de su frente, no puede conseguir tierra libre y anda en su búsqueda por todo el inmenso país. Así fue en el país de los campesinos. Sin embargo, el mismo Prishvin como artista que nos aporta los paisajes del norte, sur, este y oeste, ¿no se parece al segundo Adán, que busca esa tierra libre, no tocada por el primer Adán?

Entonces, ¿por qué este tema del segundo Adán es desarrollado por Prishvin necesariamente en forma de ensayo? Un ensayista normal se parece a ese campesino del relato de Tolstói que ha tenido la suerte de obtener tanta tierra que es capaz de recorrer en ella desde la salida del sol hasta su ocaso. El ensayista, igual que un campesino codicioso, abarca habitualmente tanto material que su círculo nunca se cierra. Pero aún más a menudo ocurre que el ensayista, al adueñarse en su recorrido de su terreno, lo abandona y empieza a recorrer otro. De todas formas, no han sido pocos los escritores que nos aportaron unos ensayos magníficos, pero me sería difícil nombrar al menos uno que, al igual que Prishvin, entregara los veinte y ocho años de su vida como escritor exclusivamente a labrar el terreno de su recorrido, es decir, a la cultura del ensayo. Comenzando por su primer ensayo *En la tierra de las aves que nunca habían sido asustadas* y terminando por el ensayo de su vida *La cadena de Kaschey* y el libro *La patria de las grullas*, Prishvin se dedicó exclusivamente a intentar fundir en cada uno de sus ensayos un *algo* difícil. Si le resultara posible aproximarse a su tarea, como lo hacen los escritores de los que se dice que son más ingeniosos que su propio talento, en este caso la cuestión se reduciría a un pequeño cambio. Sin embargo, Prishvin, como escritor, es más talentoso que inteligente, y supera las dificultades formales exclusivamente al compás del ritmo de unos sentimientos que van en aumento, que lo aproximan al material en tal grado que él mismo parece que se diluye en él. Esta capacidad de Prishvin de desaparecer en su propio material, de tal modo que el mismo material, la materia, la tierra se convierte en uno de los protagonistas de su narración, fue destacado desde el principio por un crítico fascinado, que lo llamó escritor *inhumano*. Por supuesto, se trata de un crítico extraordinario, que, evidentemente, tiene en mente el ideal del arte heleno de recreación del individuo humano, y que no puede imaginar que haya equivalencia en la recreación de esa misma materia sagrada de la que se origina este individuo. A partir de esta materia, después de trabajar en la literatura durante un cuarto de siglo, Prishvin, merced a su extraordinaria proximidad al ma-

terial, o, usando sus propias palabras, gracias a una atención familiar, nos revela el rostro de la vida misma, ya sea una flor, un perro, un árbol, una roca o incluso la faz de una región entera. Gracias a su labor perseverante sobre el ensayo, en el sentido de una unión extrema con el material, se parece a un animista primitivo que imagina todo lo existente a semejanza del *ser humano*. No se trata de una simple humanización, como lo hace, por ejemplo, León Tolstói con el caballo Jolstomer[16], trasladando a éste los rasgos humanos. Prishvin nos ofrece la naturaleza debido a que en ésta realmente existe, permítannos decir, una capa *cultural*, tan afín al ser humano. Esta relación del artista con la materia es más profunda que el realismo comúnmente aceptado. En nuestro país se suele entender por realista un simple artista, capaz de ver del mismo modo los lados tanto oscuros como luminosos de la vida, pero, siendo sinceros ¡qué realismo es éste! En mi opinión, un realista auténtico es aquel que ve del mismo modo tanto lo oscuro como lo luminoso, pero dirige su labor hacia la luz y considera que sólo este camino que conduce hacia la luz es la realidad.

Podríamos dividir a todos los escritores en dos grupos: unos escritores son más inteligentes que dotados de talento, otros son más ingeniosos que inteligentes. Prueben imaginar de este modo a Briúsov[17], a Gorki y a todos los demás escritores: todos se dividirán en dos grupos y se definirán fácilmente. Pero existe otro grupo intermedio de escritores que anhelan superar en inteligencia el talento que tienen (León Tolstói), y además hay un subgrupo de luchadores por su talento, por su autoestima, reprimida por las exigencias religioso-éticas de su tiempo. La vida de Kurymushka Alpátov en *La cadena de Kaschey* se nos presenta precisamente en este sentido: lentamente, a través de las catástrofes personales sucesivas, crece su consciencia. Para juzgar hasta qué punto es autobiográfica *La cadena de Kaschey* podemos tomar como ejemplo la representación del marxista Danílych, a quien llamaban precisamente así, Danílych, en el círculo marxista clandestino de Riga. Se trata de un conocido revolucionario, activista en la antesala del bolchevismo, fallecido tan sólo hacía un año en la Casa de descanso de los veteranos de la revolución: Vasili Danílovich Ulrich. La concepción de Alpátov del capital como una fuerza de las cosas sujeta a ser sustituida por unión de las personas, la creencia en una catástrofe mundial anunciada

16 *Jolstomer* es un relato de Tolstói, publicado por primera vez en 1886, en el que un viejo caballo narra la historia de su vida.

17 Valeri Briúsov (1873-1924), poeta, dramaturgo, escritor, traductor y crítico literario, uno de los iniciadores del simbolismo ruso.

por August Bebel, los años de la propaganda y de toda clase de trabajo sucio revolucionario, la cárcel, el destierro, el viaje a Alemania para conocer a Bebel y a Liebknecht[18], la lucidez para comprender el carácter pequeño burgués de la social democracia, el revisionismo, las clases de Simmel y de Riehl, las búsquedas político-económicas en los seminarios de Bücher[19] y, al mismo tiempo, el estudio práctico de la agricultura alemana para no volver a su país con las manos vacías, todo ello, vivido en persona, fue reunido por Prishvin para dibujar a Alpátov, ese auténtico representante de las juventudes comunistas del siglo XIX[20]. Tarde o temprano este caos tenía que desaparecer y debió surgir de la neblina el rostro trabajador de un ser humano con rasgos bien definidos. En la novela, Alpátov, a través de una catástrofe amorosa, es arrojado desde las cumbres teóricas hasta la brutalidad más tosca de la vida, donde todo lo que le sobra, todas las ideas ajenas, todo lo perteneciente al mundo de los ensueños y lo irreal desaparece a semejanza del hielo viejo al que se lleva el río en primavera, y es cuando Alpátov, uniéndose con emoción al rugido primaveral de la vida triunfante, se pone las manos a la obra.

Este acontecimiento en la vida de Alpátov, cuando él divisó a su novia-sueño encarnada en la vida misma y tomó esta vida como su esposa, corresponde al momento en la vida de Prishvin en el que éste se vio a sí mismo como artista.

…Una pequeña digresión. En su tiempo, al escritor Rémizov[21] también le fue inoculado el virus de la revolución, mantenía amistad con Kaliáev[22].

18 August Bebel (1840-1913) y Wilhelm Liebknecht (1826-1900) cuentan entre los fundadores del Partido Socialdemócrata Alemán, cuyas ideas Prishvin pudo conocer más de cerca en Alemania cuando marchó a este país en 1899.

19 Durante 1901 y 1902 Prishvin estudió Agronomía en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Leipzig y asistió a las clases de Georg Simmel, del neokantiano Alois Riehl y del economista Karl Bücher.

20 Prishvin usa el término *komsomólets* (*комсомолец*), que viene a definir al miembro de la Unión Comunista de la Juventud. Esta organización fue creada en el siglo XX, en 1918, y Prishvin prudentemente evita nombrarse a sí mismo comunista: da a entender que se trata de una persona joven, inexperta, que tiende a simpatizar con los ideales comunistas.

21 Alexéi Rémizov (1877-1957), escritor de la época del modernismo y simbolismo ruso que practicó un refinado estilo de escritura expresionista y neobarroca. No aceptó la revolución rusa y emigró para instalarse definitivamente en París. “El virus de la revolución” al que se refiere Prishvin tiene que ver con un episodio en la vida de Rémizov, cuando en los años noventa del siglo XIX fue arrestado y enviado al exilio durante unos años por ofrecer resistencia a la policía en una manifestación.

22 El poeta Iván Kaliáev (1877-1905), miembro del Partido Social-Revolucionario, fue ejecutado en 1905 por el asesinato en un acto terrorista del Gran Príncipe Serguéi Románov.

Rémizov no fue un desertor frívolo del arte, Kaliáev siguió mostrándole la misma admiración cuando comenzó a escribir recurriendo a palabras extraordinariamente refinadas y elegantes. En una ocasión, en una fecha próxima a su final, Kaliáev se encontró por casualidad en la estación con Rémizov, le sonrió amablemente y, sobre la marcha, le preguntó de una manera completamente ingenua e inocente: "¿Sigues escribiendo sobre tus *nimiedades*".

Ahora parece que nos hemos aproximado completamente a aclarar la asombrosa afición de Prishvin por el ensayo y a ese *algo* que difícilmente se presta a la fundición artística. Quien vivió en la atmósfera de las juventudes comunistas del siglo XIX o, al menos, hizo un análisis cuantitativo, en el laboratorio químico, con una exactitud de cuatro dígitos, verá en el arte *nimiedadades* por doquier. Un revolucionario y un científico quieren realizar también en el arte, al igual que ocurre en la revolución y en la ciencia, un acto heroico, una proeza verdadera, una realización física de su idea.

En el mundo existen muchas personas dotadas de talento que consideran que el arte es una evasión demasiado fácil para huir de una situación difícil y, aunque pudieran, no quieren esa comodidad para ellos. Del mismo modo, el joven que estaba a la espera de una inminente catástrofe mundial no consideraba posible para sí mismo ser un simple *escritor de bellas letras*, y se aferraba al ensayo porque en el ensayo no ocurre como en la literatura artística pura, en la que sólo existen nimiedades, sino que parece que al mismo tiempo tiene algo tanto de la ciencia como de la verdad de la vida.

1.3. La cuestión asiática

Es preciso comenzar por observar que la cuestión asiática de los géneros literarios en el fondo no es disímil del caso occidental, en el bien entendido de que las perspectivas y los intereses teóricos son distintos y a pesar de que en nuestro tiempo, por asimilación e influencia, en Asia se toma en cuenta el pensamiento europeo o formulaciones de sesgo europeo. Al tratar de las concepciones de la literatura, tuve ocasión de advertir el importante grado de equivalencia entre el concepto griego de *grammatiké* y el concepto chino de

wen[23]. Es decir, y según veremos, convendrá comenzar por aclarar que (a) la tradición asiática dispone de una extensa tendencia allí entendida e incluso denominada como didáctica *grosso modo* equiparable a nuestra producción tradicional con frecuencia así denominada; (b) la mayor antigüedad de la literatura china puede hacer retrotraer para esa cultura ciertas fechas originarias, pero en cualquier caso la ideación del Ensayo propiamente dicho y fundada en la idea de 'crítica' es por principio genuinamente europea y esencialmente moderna; (c) la terminología ensayo/ensayístico ha de ser tratada con especial prevención y sin interpolaciones semánticas respecto de las literaturas asiáticas, pues será el único modo de no inducir a confusiones.

La gran base asiática del saber ensayístico y sus tendencias indudablemente corresponde a dos instancias de origen chino: el confucianismo y la sinología, es decir un ámbito doctrinal y cultural de amplísima dimensión y una disciplina a modo de filología concebida en sentido igualmente amplio. Estas instancias se cruzan con las "religiones" asiáticas, es decir taoísmo y budismo y, por otra parte, mantienen una relación compleja y no equiparable con Corea, Japón y el resto de Asia. El saber en general y en particular la práctica asiática ensayística es condición de nuestro tiempo para un 'concepto activo de literatura'.

Recuérdese que el chino es la lengua culta original y proveedora de escritura, luego transformada en cada país, permaneciendo el mandarín como lengua clásica. En China se denomina actualmente 'ensayo', con aproximación a la gama de su concepto occidental tanto crítico o teórico como filosófico, autorreflexivo o memorial, *sa wen*. En Corea se usa el término chino *supil,* escrito en caracteres coreanos 수필, en ideogramas chinos 隨筆, siendo que significa el primer signo 'seguir'-'obedecer' y el segundo 'pincel'-'pluma'. Naturalmente, hay diversos términos en uso para los diferentes géneros ensayísticos, ya en chino, coreano o japonés.

El profesor Alfonso Falero ha ordenado cronológicamente para la literatura japonesa una utilísima esquematización de las tendencias ensayísticas, que ha tenido la deferencia de facilitarnos. El cuadro incluye la definición de términos por materia y su correspondiente obra como ejemplo canónico.

[23] Así lo expliqué (2016) en "Introducción a la Idea de Literatura".

NOMENCLATURA	Cronología	MODELO
ensayismo exegético *–ron* 論	820	*Kenkairon* 顕 戒論
comentario de crítica literaria *-shō* 抄	820	*Bunbitsu ganshinshō* 文筆眼心抄
género chino *-ki* 記	982	*Chiteiki* 池亭記
diario *nikki*日記	1002	*El libro de la almohada* 枕草子
crítica literaria	1205	*Mumyōzōshi* 無名草子
ensayismo histórico	1205	*Mizu kagami* 水鏡
autobiografía	1212	*Un relato desde mi choza (Hōjōki)* 方丈記
comentario histórico *-shō* 抄	1220	*Gukanshō* 愚管抄
comentario catequético *-shō* 抄	siglo XIII	*Tannishō: Lamentos por las herejías* 歎異抄
miscelánea	c.1339	*Tsurezuregusa: Ocurrencias de un ocioso* 徒然草
ensayismo teológico	1457	*Esqueletos* 骸骨

Ciertamente, el término ‘ensayo’ referido a materia exegética, histórica y teológica ha de entenderse en el sentido general de obra ensayística o de ‘géneros ensayísticos’ y no de Ensayo en sentido propio o restringido europeo. El conjunto, sumamente esclarecedor, es muestra muy acabada de lo que debe ir definiéndose en el conjunto de las literaturas asiáticas.

Si ***supil*** refiere en general lo que podemos llamar prosa didáctica en amplio sentido, y así se asume en Corea, habría que entender por este término el correspondiente de nuestro ‘géneros ensayísticos’, dentro del cual categorizar sus diferentes posibilidades, desde el artículo o el libro de viajes hasta las confesiones. El profesor Cho dong-Il es el crítico y comparatista coreano

que ha intentado durante el último cuarto del siglo XX y comienzos del XXI dilucidar, a partir de la literatura de su país, el horizonte general de Asia del Este[24]. Cho ha observado la insuficiencia histórica de denominar 'misceláneas literarias' a la gama de tipos que excedían las normas establecidas para los géneros artísticos y cómo su expansión inutilizaba la categoría. Explica asimismo que *supil* ya existía desde antiguo y que Jung Dong-yu, en la segunda mitad del siglo XVIII, advertía cómo "en el escribir ensayos y misceláneas no hay orden", y de ahí definiciones del tipo de que Ensayo "es una clase de obra que se escribe al libre antojo de la pluma", pero en cualquier caso se entiende hoy por *supil* 'ensayo' un tipo de literatura moderna no de ficción, próxima a la vida inmediata y a las costumbres o problemas del presente redactada con formas bellas de lenguaje. Cho entiende que en el estatus de lírica, narrativa y dramática, el ensayismo resulta no sólo minusvalorado sino que no permite captar su imagen real. Pero podríamos objetar por nuestra parte que los libros confucianos o los de la tripitaka corresponderían a esta última modalidad, al igual que pudiéramos decir de buena parte de los libros de la Biblia en caso análogo occidental. Cho propone la denominación de 'prosas didácticas', 교술산문, que sería traducción literal, para esta amplia gama. Lo que ocurre es que la producción fue muy extensa y en la literatura medieval venía a coincidir con el cultivo de formas de tendencia libre y fuerte carácter, combinando las anotaciones objetivas con variadas formas de la expresividad. El cultivo del género Gasa, poesía didáctica, atrajo en correspondencia corrientes de prosa más complicada, lo cual fue característico de la transición entre la época medieval y la moderna.

No quiero dejar de referir el caso especial asiático, en línea Asia-Pacífico, de Filipinas, la única cultura de integración histórica occidental de la región al tiempo que fracturada por la imposición de la lengua inglesa con fortísimos resultados de diglosia. Filipinas es muestra extrema de incumplimiento de la madurez ensayística, primero en lengua española por interrupción y, actualmente, en lengua filipina autóctona apenas esbozada por algunos autores, en especial Virgilio Almario en el campo de la crítica literaria. Por lo demás, pueden obtenerse algunos elementos de materia proverbial en Isabelo de los Reyes (1889) o Epifanio de los Santos, y una compilación en Mariana Eugenio (2013). Por si fuera poco y para colmo de la excentricidad, el mayor ensayista en sentido estricto, Nick Joaquín (1988), lo fue en lengua inglesa y como defensor de la cultura hispánica filipina.

[24] Véase Cho dong-il en Bibliografía al final de esta Tercera Parte.

Tomadas en cuenta ciertas peculiaridades, como la general ‘didáctica’ de una cultura asiática básicamente fundada en el confucianismo, o el aspecto tradicional y no de pretensiones revolucionarias al creciente modo europeo moderno, en resumen cabe concluir que la realidad ensayística occidental y asiática no son esencialmente disímiles y responden en origen a criterios de respuesta relativamente análogos.

2. El pensamiento sobre el Ensayo en la tradición anglosajona

Muy notablemente, y acaso por reacción retroalimentada, la cultura inglesa, de cierto hábito aislacionista en el orden europeo, es sin embargo aquella que estableció tempranamente, desde la misma raíz del pensamiento empirista original que mejor la caracteriza, una estable y tupida tradición moderna del Ensayo como género estricto y breve, cultivado cuando menos desde Bacon y Hume hasta Aldous Huxley por los escritores o intelectuales más brillantes de la lengua. El pensamiento empirista, su flexible amplitud y reconocimiento de la percepción del sujeto favorecía sin duda las posibilidades del género. Esto, que se había prolongado y expandido como dimensión anglonorteamericana de manera reconocida, y autorreconocida, puede decirse que define un verdadero trazo, quizás el más ejemplar, del saber ensayístico moderno como tradición o, acaso dicho más exactamente, del saber del Ensayo como práctica literaria, la del Ensayo "inglés". Esta larga tradición, que tiende a alejarse del rigor y la severidad conceptual de Bacon, en términos teóricos se autodefine de un modo que podemos resumir mediante el concepto de 'artística', o más comúnmente y de manera imprecisa 'literaria', según veremos, y a diferencia no sólo de la tradición alemana, intensamente filosófica, sino a diferencia también de los pensadores norteamericanos, a los que nos referiremos separadamente.

El decurso de esa tradición del género "inglés", cuenta con el ejemplo de una cadena de ediciones antológicas, de ordinario con inocultable aspiración a 'corpus' canónico, de la cual permanentemente se ha hecho difusión y en efecto ha funcionado como instrumento del género definiendo un perfil cul-

tural, un estilo e idea individualizados en el marco del panorama europeo y occidental. Se trata de una cadena de ediciones antológicas del género, que en realidad se prefigura o queda simbolizada inauguralmente mediante la célebre revista dieciochista del *Spectator*, como una especie de señuelo, pero no accede a su centro y plena y madura autoconciencia hasta la extensísima colección de Alexander Chalmers iniciada en 1808 y que alcanzó los cuarenta y cinco tomos siguiendo el título *The Britihs Essayists*, en una época socialmente propicia a la gran difusión seriada de textos. Pienso que el momento último de esta cadena creativa y editorial se localiza significativamente, como veremos, en las compilaciones de John Gross en 1991 y de Carl H. Klaus en 2012, quien ya establece una final apertura al exterior que será muy conveniente analizar, pero vayamos por partes, pues además existen en todo ello algunas muy curiosas anomalías de las que es preciso dejar constancia.

Me voy a referir en lo que sigue: 1) a los dos paradigmas antológicos referidos más otras muestras, una extranjera casualmente de elaboración hispánica como reflejo de la tradición editorial anglosajona del Ensayo. Esta muestra de procedencia hispánica es cronológicamente previa a las dos últimas e importantes compilaciones ya nombradas y, en consecuencia, comenzaré por referirme a ella; 2) a la proposición de un fundamento general y contemporáneo del pensamiento ensayístico anglosajón, digamos que alternativo al anterior pero no divulgado, mediante algunos elementos de los mayores pensadores norteamericanos; es decir, sobre todo el fundacional Emerson y al menos Santayana y Dewey. A esto añadiremos el caso ineludible de Thomas S. Eliot; 3) centramiento de la que pienso es la principal conjunción de doctrina y creación de Ensayo anglonorteamericana del siglo XX: Aldous Huxley, a propósito de lo cual haré notar algunas otras aportaciones anteriores y posteriores. Finalmente, y por otra parte, ofreceré aquí un breve corpus poetológico o doctrinal, propiamente nunca realizado hasta ahora, en forma de esencial y estricta selección, y traducción al castellano, de lugares o fragmentos de contenido teórico que entendemos formante del núcleo inglés, en su sentido de "clásico" y restringido, de la Poética del Ensayo, desde Bacon a Virginia Woolff (es decir, Bacon, Hume, Hazlitt, Alexander Smith, Walter Pater y Woolf). Esta pequeña y útil edición ha sido realizada y traducida por Davide Mombelli y se publica por primera vez aquí.

1. La cadena creativa y editorial del Ensayo anglosajón cuenta con algunos e interesantes reflejos externos, en especial como dije el sobresaliente *Ensayistas Ingleses* preparado en español el año 1962 con versiones de una veintena

de muestras de autores, los establecidos como canónicos cabe afirmar, desde Bacon hasta Virginia Woolf, por obra de Ricardo Baeza y Adolfo Bioy Casares[25]. Expone Bioy Casares que, al margen de Montaigne, los antecedentes ingleses del Ensayo se encuentran en las meditaciones religiosas, en cuadernos modestos de apuntes y en los caracteres al estilo de Teofrasto, género éste que degeneraría hacia la paradoja (p. ix); en Bacon se realiza más una sucesión de frases con escasa transición que un discurso continuo; pero si "abundan los ensayos admirables compuestos en estilo formal (Johnson) u ornado (De Quincey) o sabio (Stevenson) o epigramático (Wilde), sin embargo, llegaron a ser típicos un estilo despreocupado y llano, un tono de conversación junto al fuego" (pp. ix, x, xxx-xxxi). El corpus canónico mantenido por Baeza y Bioy Casares, que en cuanto tal no ofrece novedades dignas de referir, abarca hasta Aldous Huxley, ya no incluido y comprensiblemente en razón de la fecha en que se publica la obra.

Frente al tradicional expansionismo documentalista o compilatorio de *The Britihs Essayists* de Chalmers, que iniciaba de hecho una suerte de historia textual de la lengua inglesa a comienzos del siglo XIX, John Gross elaboró para el catálogo de la misma universidad oxoniense casi a fines del siglo XX un repertorio que sobrepasa en una veintena el centenar de autores, si bien en muchas ocasiones se trata de fragmentos o ediciones reducidas: el muy conocido *The Oxford Book of Essays* (1991). Entre uno y otro, en las primeras décadas del siglo XX se editan: *The English Familiar Essay: Representative Texts* (1916)*,* de William Frank Bryan y Ronald Salmon Crane, y el *Selected Modern English Essays*, de Humphrey S. Milford, originalmente para Oxford y reimpreso a partir de la última guerra mundial hasta 1981.

El proyecto de Gross, sin duda destinado a relevar el de Milford y guiado por la notabilidad indiscutible y nutrida de sus antologados, hace posible un catálogo internacionalista y brillante que si bien se abre convencionalmente con Francis Bacon, a quien define en la Introducción (p. xix) como maestro de la retórica que aspira a diferencia de Montaigne a una calculada despersonalización, en su tramo final reúne autores en su mayoría no británicos. Es el caso del caribeño de origen hindú, y por ello anglófono, V. S. Naipaul, y en último término el australiano nacido en 1939 Clive James, junto a los nortea-

[25] *Ensayistas Ingleses,* Estudio Preliminar de A. Bioy Casares, Selección de Ricardo Baeza (1962). La traducción española de los textos pertenece en su mayor parte a B. R. Hopenhaym. El Estudio de Bioy contiene algunas ideas penetrantes y valiosas relativas al género en general con independencia de los ensayos a los que sirve de introducción: daremos razón de ello en el capítulo correspondiente.

mericanos John Updike y Joseph Epstein y la californiana Joan Didion. Dice Gross con empírica desenvoltura al comienzo de su Introducción, definiendo la ilimitación composicional y temática del género, que los ensayos surgen en todas las formas y tamaños y, parafraseando títulos conocidos, que lo mismo pueden referirse al entendimiento humano que a cómo pasé mis últimas vacaciones, a asuntos de pensamiento o a las patatas fritas, y si los hay que comienzan al modo de una reseña de libros, a veces concluyen como si se tratase de un sermón (p. xix).

Es de saber que a partir de 1986 y hasta hoy, se ha venido editando anualmente en Estados Unidos una compilación selecta de ensayos publicados en forma de artículo en revistas norteamericanas: *The Best American Esssays*, actualmente integrado en las exitosas *The Best American Series*, que edita Houghton Mifflin Hauncourt y cuyo antecedente más temprano fue una compilación de cuentos reunida en 1915. Las compilaciones *The Best American Esssays,* que son encargadas a un editor invitado en cada ocasión y entre éstos se encuentran autores muy notables como Joseph Epstein, Joyce Carol Oates o Susan Sontag, han sobrepasado pues la treintena de volúmenes año a año con perfecta regularidad. El volumen de 2005 estuvo a cargo de Susan Orlean y su prefacio sería antologado por Klaus y Stuckey-French en razón de que ofrece algún contenido teórico. De otra parte, quepa anotar que en 1988 se publicaba un estudio general sobre el ensayismo inglés que, tras asumir a Montaigne, se aplica por capítulos a Bacon, Johnson, Hazlitt, Henry James, Virginia Woolf, Thomas S. Eliot y Orwell, y si bien tiene presente a Lukács pero sobre todo a Adorno, particularmente en un breve capítulo final sobre "the essay and criticism", lo cierto es que estudia el pensamiento de este último en función de Orwell y, de hecho, viene a disolver la gran entidad teórica alemana acerca del género[26]. Se podrá comprobar que esto es una constante de la bibliografía anglosajona de la materia.

Dos décadas después del proyecto de Gross, finalmente continuista en el marco de la cultura anglosajona, Carl H. Klaus (2012) en colaboración con Ned Stuckey-French publicó en la universidad norteamericana de Iowa una innovación aperturista para los estudios: *Essayists on The Essay*, subtitulado *Montaigne to Our Time*[27]. El hecho es que esta edición se propone por primera vez una aproximación teórica global al género del Ensayo en compilaciones de

[26] Se trata del libro de Graham Good (1988), *The Observing Self. Rediscovering the essay*.

[27] La compilación va precedida no sólo de un breve Prefacio sino también por un significativo estudio de Klaus: "Toward a Collective Poetics of the Essay" (pp. xv-xxvii), al que en adelante nos referiremos. Finalmente incluye aparato bibliográfico y de índices.

esta clase, una definición de concepto general de la Poética mediante la selección de medio centenar de Ensayos, fragmentos de éstos, que tratan sobre el Ensayo. Pero además, es una operación que ahora se hace mediante textos de autores no sólo anglosajones sino también alemanes (Musil, Bense, Adorno), franceses y especialmente hispánicos, es decir españoles y americanos de lengua castellana, aquí traducidos al inglés, naturalmente (Ortega y Gasset, Anderson Imbert, Picón-Salas, Arciniegas, Guillermo Díaz-Plaja, Gabriel Zaid). Ahora bien, ante tamaña destreza y muestra de independencia intelectual (a la cual es de añadir que no cede a la persistente moda norteamericana que elevó a Barthes como luego a Derrida, autores no incluidos), se diría sin embargo que era un exceso que este volumen pudiese rozar muy altas cotas y para evitarlo y de manera radical deja fuera nada menos que el texto de Georg Lukács, la primera, genial y por ello más importante Poética propiamente dicha del Ensayo. Klaus, que sin duda ha leído apresuradamente las penetrantes páginas de Lukács, o quizás ha quedado confundido por la versión inglesa que maneja, se limita a dedicarle unas líneas y una cita censurándole nada menos que ¡no localizar debidamente la figura del ensayista…![28]. Evidentemente, Klaus no ha llegado en modo alguno a percatarse de la profundidad que encierra el pensamiento lukacsiano, respecto de lo cual por otra parte no cabría censurarle de forma extremada pues se trata de un texto el de Lukács permanentemente entendido con harta insuficiencia por la crítica, y así lo expliqué de manera detallada en su día en el estudio que acompaña a mi edición de *Sobre la esencia y forma del Ensayo* y además el lector podrá comprobarlo en nuestro siguiente capítulo, dedicado a la poética del género en Alemania.

Los aciertos mayores de Klaus, como es evidente y ha quedado dicho, son dos, el haber adoptado un punto de vista poetológico o de teoría poética en la selección de los textos y, de otra parte, la apertura generalista e internacionalista que le ha permitido definir una selección plenamente occidental de ensayistas, elaborada desde el mundo académico anglonorteamericano. El primer acierto le facilita sumamente, pese a la grave incomprensión respecto de Lukács, avanzar en el examen del género y advertir que su desenvolvimiento sobrepasa desde luego la “forma directa y transparente de exposición”

28 Léase: “But no even Lukacs goes so far as to remove the essayist from the scene of the essay, explicitly noting that ‘the hero of de essay was once alive, and so his life must be given form; but this life, too, is a much inside the work as everything is in poetry’ ” (p. xxiv). Probablemente la errónea ligereza interpretativa de Klaus a este propósito venga condicionada por la perspectiva de algunos trabajos suyos anteriores, en particular *The Made-Up Self: Impersonation in the Personal Essay* (Klaus 2010), publicado igualmente por la universidad de Iowa.

desencadenando una problemática que atañe tanto al pensamiento como a la personalidad del autor y su aplicación "dramática" a modo de soliloquio, lo cual exige una interpretación literaria cuya metodología está aún por hacer (p. xxvi). Asimismo puede advertir Klaus de la existencia, a partir de Montaigne, de "un importante cuerpo de comentarios sobre una amplia gama de temas entrecruzados" acerca de la naturaleza del género, su finalidad, forma, extensión, variedad, estilo, voz y personalidad del ensayista, la mente y conocimiento de éste, así como las relaciones de tema, historia y lírica en el género, de todo lo cual se infieren convergencias que hacen sugerir los elementos clave de una "poética colectiva" (p. xv). Escapa a Klaus, quien sin embargo parece conocer algo los estudios europeos de crítica estilística o su transferencia norteamericana, tanto el hecho de que la utilización "dramática" del discurso, sea en modo de monólogo o "soliloquio" según él mismo reconoce[29], es algo establecido por la filología clásica eminentemente respecto de la obra de Séneca, como la idea de 'tradición' y su efectivo vínculo con la poética, eminentemente clásica, claro es, y por ello mismo referible a los autores greco-latinos y, a su vez, de manera redefinida a la tradición moderna y, precisamente, anglosajona en el caso del género concernido. Por lo demás, el segundo acierto de Klaus presenta reseñables flaquezas de fondo, relativas a esto último referido, lo cual conduce a nuestro siguiente objeto de argumento.

2. Puede ser conveniente replantear lo relativo a una proposición del fundamento general y contemporáneo del pensamiento ensayístico anglosajón, o anglonorteamericano, en principio aludiendo a las referidas antologías de Gross y Klaus, pues significativamente definen ambas una subrayable carencia filológica y filosófica que acaso ya describa el nuevo estado de cosas dentro de la cultura anglosajona mediante algunos elementos relativos a los mayores pensadores norteamericanos, a su abandono; es decir, sobre todo el fundacional Emerson y, al menos, Dewey y Santayana.

El carácter meramente tradicional del corpus antológico de Gross acogía de manera natural, por así decir, y sin mayor definición a los grandes prosistas de la lengua, ya vivamente narradores como Robert Louis Stevenson y el polaco, inglés de adopción, Joseph Conrad, o ya vivamente ideadores como el pensador Bertrand Russell o el crítico norteamericano Lionel Trilling. En ese decurso aparecen integrados los norteamericanos Emerson y Thoreau y el

[29] El concepto de 'soliloquio' (*soliloquy*) es de suponer que lo toma Klaus de Emerson, aunque sin dejar constancia de ello.

hispanonorteamericano Santayana. Y quepa aceptar como relativo eximente que estamos ante una compilación destinada al gran público. Ahora bien, no existe ese parcial eximente en el caso de Klaus. Éste, quien hace preceder al determinante y célebre texto de Bacon que comienza refiriéndose al aforismo ("The Proficience and Advancement of Learning", 1605), un texto de cierto contenido teórico algo anterior, de Sir William Cornwallis The Younger, parece desconocer el intenso problema acerca de la prosa que en realidad inicia Ralph Waldo Emerson y subsiguió a éste eminentemente en las obras de John Dewey y George Santayana. Tal problema atañe al Ensayo, si bien queda planteado, por una parte, en un plano de generalidad filosófica que evita la concreción particular del género y, por otra, respecto de la relación Arte/Crítica y Arte/Ensayo. Es decir, Klaus omite nada menos que a Dewey y Santayana en su antología teórica. Y otro tanto hace además con Thomas S. Eliot, no percatándose de que para éste los conceptos de Crítica y de Ensayo son, como veremos, aproximadamente sinónimos.

Emerson, autor de una serie de *Ensayos* (1841-1844) que se convirtió pronto en el auténtico manifiesto romántico de Estados Unidos y una de las obras más famosas de su historia cultural, no reflexionó sobre la naturaleza y la función del género Ensayo sino que se mantuvo en la línea de Montaigne aplicado a la disquisición sobre muy diversos asuntos, en particular aquellos relacionados con la recientemente ganada independencia de su país. No realiza pues una propuesta teórica sobre aspectos esenciales del género sino que se ejercita en su directa aplicación indagadora. Con todo, es importante advertir cómo Emerson, que implícitamente engloba el género Ensayo dentro de los de la prosa, los cuales carecen de la delicada expresividad de la poesía, piensa que hay ocasiones en las que ambos géneros, prosa y poesía, se acercan hasta fundirse en una obra de genio, generalmente materializada en una prosa que goza de la sutilidad y elevación de espíritu característicamente poéticos, tal sucede en los casos de Platón, Montaigne o Goethe. Naturalmente, esa es su aspiración personal, y dice, ciceronianamente, en "Montaigne, or the Skeptic", que los *Ensayos* de éste están formados por "el lenguaje de la conversación", y de otra parte que constituyen "un soliloquio entretenido sobre asuntos que le llegan a la mente al azar, asuntos que trata sin pompa aunque con un vigor masculino", donde no cabe la mentira:

> La sinceridad y firmeza del autor alcanza a todas sus frases. No conozco ninguna parte de su libro que tenga deficiencias. Es el lenguaje de la conversación transferido a un libro. Hazle un corte a sus frases y sangrarán:

> son venas vivas. Al leerlas uno siente el mismo placer que cuando escucha a los hombres hablando de su trabajo, cuando ciertas circunstancias inesperadas dan una importancia momentánea al diálogo. Ni los herreros ni los pastores interrumpen su discurso, que es una ráfaga de balas. Son los eruditos de Cambridge quienes se corrigen a sí mismos y vuelven a comenzar la frase cuando ni siquiera han terminado, y quienes son tan ingeniosos y refinan tanto su argumento que terminan por desviarse del asunto en cuestión. Montaigne habla con inteligencia, conoce el mundo y los libros tanto como a sí mismo, y además utiliza siempre el grado positivo. Nunca chilla, ni protesta, ni reza. No muestra debilidad, ni agitación, ni exageración. (...) Su escritura no revela ni entusiasmo ni ambiciones, sino que se mantiene en un término medio[30].

John Dewey[31], que concibe el arte como relación de la experiencia, entiende que prosa y poesía, al igual que fotografía literal y pintura, difieren en los medios de que se valen y en sus fines; la prosa es proposicional mientras que la poesía es supraproposicional aun cuando articule enunciados lógicos (p. 97), pero estrictamente no existe exacta diferencia entre poesía y prosa, a no ser la distancia extrema entre lo poético y lo prosaico (p. 272) y que la poesía parece fundir en sumo grado el medio y el significado, y de ahí su proximidad con la música. Si el camino filosófico se dice que conduce de la admiración a la comprensión, el artístico es el inverso (p. 305). Dewey reitera que "la crítica es juicio" (pp. 337,350), llegando así al elemento crucial que entendemos define el discurso del Ensayo, y que el juicio tiene criterios. Según Dewey, la cuestión de la relación entitativa entre arte y crítica es una cuestión de discriminación teórica del juicio y de la síntesis a diferencia del análisis así como la unificación representada por la intuición:

> Hay una fase unificadora del juicio, así como también una discriminadora, conocidas técnicamente como síntesis distinta del análisis. Esta fase unificadora aún más que la analítica, es una función de la respuesta creadora del individuo que juzga. Es la intuición. No hay reglas que dar para su

30 La traducción que reproduzco es de Ricardo Miguel Alfonso a partir de R.W. Emerson (ed. 1982, 700), *Essays and Lectures*. Véase también la introducción del mismo R. Miguel Alfonso (2001).

31 Para Dewey (ed. 2008) sigo la nueva edición de *Art as experience* (1934): *El arte como experiencia,* con traducción y prólogo de J. Claramonte. En lo que sigue, doy número de página de esta edición entre paréntesis.

> práctica. En este punto es donde la crítica se convierte en un arte, o mejor, en un mecanismo operado por preceptos de acuerdo con un patrón previo. El análisis y la discriminación deben desembocar en la unificación, porque para ser una manifestación del juicio debe distinguir el peso y la función de las particularidades y partes en la formación de una experiencia integral. Sin un punto unificador basado en la forma objetiva de la obra de arte, la crítica termina en la enumeración de detalles (p. 354).

> Que el crítico deba descubrir algún aspecto o modelo unificador, que está en todos los detalles, no significa que deba él mismo producir un todo integral. A veces los mejores críticos sustituyen con una obra de arte propia la que están tratando. El resultado puede ser arte, pero no es crítica. La unidad que traza el crítico debe estar en la obra de arte como su característica. Esta afirmación no quiere decir que haya sólo una idea o forma unificadora en una obra de arte. Hay muchas, en proporción a la riqueza del objeto en cuestión. Lo que se quiere decir es que el crítico debe captar alguna tensión o modo que está ahí realmente y extraerlo con tal claridad que el lector tenga una nueva clave y guía en su propia experiencia (pp. 354-355).

Santayana piensa que la poesía primitiva es el fundamento de todo discurso, se apoya en el ritmo, el sonido y la intensa sugestión más que en la plenitud o el horizonte del discurso[32]. Y cuando el uso reduce la frase poética a su significado exterior haciéndose símbolo indiferente ante la cosa, deviene prosaica e informa más que estimula. Siempre que la experiencia cubra suficientes intereses humanos, su representación prosaica tiene el mayor valor. El defecto de la prosa, piensa Santayana, sería su carácter abstracto y que pareciera un uso al servicio de la vida material, pero si fuese puramente representativa resultaría superflua para el ideal. La prosa sería poesía que se ha hecho enteramente representativa y se mantiene fiel a su función racional. Si una novela o un tratado filosófico pueden tener una apariencia fuertemente prosaica, esto no quitaría que su sustancia, sus ideas, pudiera ser poética. Es mejor la amplitud que la sugestión genuinamente poética. Santayana, que entiende que dominio e idealización tienen los mismos objetivos, discierne un "poeta

[32] Para Santayana (ed. 2008), sigo únicamente el capítulo VI, "Poesía y prosa", de *La razón en el arte*.

racional", viniendo a situar ahí un problema de plenitud que implícitamente también atañe a las cuestiones esenciales del Ensayo (cap. vi, 57-74).

Por su parte, la aportación del reputadísimo poeta y crítico Thomas S. Eliot se sustancia en que si bien no plantea el problema del Ensayo directamente con ese término, lo cierto es que su asunción del concepto de Crítica se confunde con aquél o resulta en gran medida equivalente, con lo cual se mantiene a su modo dentro de la opción anglonorteamericana más filosófica. Según Eliot (ed. 1975), el momento decisivo para la aparición de la crítica es aquel en que la poesía deja de ser la expresión plena del pueblo, cuando el poeta está en mayor dificultad y no existe aristocracia intelectual sino una clase democratizada que desempeña el poder y se autoidentifica como nación[33]. En varias ocasiones es discernible en Eliot un tratamiento definitorio de la idea de 'crítica', empezando por el entendimiento de su no discontinuidad respecto de la mera apreciación (lo cual, todo sea dicho, vendrá a coincidir con Luigi Pareyson en la relación lectura/crítica, y a diferencia de Fubini), así como el argumento de su complementariedad con la actividad artística, incluso siendo lo deseable la coincidencia de ambas actividades en una misma persona. El criterio eliotiano es que, asumido como absurdo el posible carácter autotélico de la crítica, el crítico ha de esforzarse en el control de sus prejuicios y en encauzar su marcha con otros críticos a fin de acceder a la búsqueda del verdadero juicio ("in the common pursuit of true judgment"). Queda, así pues, centrado el 'juicio' como criterio definitorio, que lo es, tanto de la crítica como del Ensayo.

3. Es necesario, en tercer lugar, tras la fuerza general de los pensadores, centrar individualmente una consideración de la que pienso principal conjunción de doctrina y creación de Ensayo anglonorteamericano del siglo XX: Aldous Huxley, a propósito de lo cual haré notar alguna otra aportación anterior y posterior, entre las cuales es imprescindible la de Chesterton así como alguna referencia al núcleo restringido y clásico de la teoría inglesa desde Bacon a Woolf.

[33] "The important moment for the appearance of criticism seems to be the time when poetry ceases to be the expression of the mind of a whole people (…); when the poet finds himself in an age in which there is no intellectual aristocracy, when power is in the hands of a class so democratized that whilst still a class it represents itself to be the whole nation; when the only alternatives seem to be to talk to a coterie or to soliloquize, the difficulties of the poet and the necessity of criticism become greater". Cf. "From *The Use of Poetry and the Use of Criticism*", en T. S. Eliot (ed. 1975, 79). Debo estas referencias textuales a mi eliotiano colega Pablo Zambrano.

Chesterton (1932), autor de prosa sentenciosa y aforística, concibe justamente que es el Ensayo la única forma literaria que confiesa que el acto de la escritura es un salto en la oscuridad, si bien hay ensayos que son temas y a su vez éstos pueden ser tesis, es decir el extremo más extremado de la razón, pero también el ejemplo militante y controvertido que puede ocultar bajo la forma más aterciopelada una mano de hierro, en fin una desconcertante variedad de formas. Indefinición ésta, viene a decir, que se hace patente en cuanto se intenta una clasificación de tipos o subtipos. Para Chesterton, si la épica o el drama pudieran ser entendidos como la activa vida de la literatura, y el soneto o la oda como la vida contemplativa, el Ensayo sería la broma (*the joke*)[34].

En múltiples ocasiones y a propósito de los más variados asuntos Aldous Huxley ha dejado reflexiones acerca del Ensayo y sus relaciones ya con la ciencia, la literatura o las artes. Sería largo y no es nuestro cometido aquí reconstruir esos pequeños elementos dispersos. Ahora bien, en 1920 y en 1959, fechas distantes que permiten calibrar debidamente la dimensión y capacidad de su pensamiento, se aplicó a ello de manera breve pero monográfica y por tanto declaradamente específica o doctrinal[35]. En el primero de los textos, adopta Huxley una posición semiirónica radicalmente pragmática y se formula la pregunta ontológica acerca del Ensayo diciendo que nada más adecuado a la hora efectuar algunas reflexiones sobre el género en general que proponer "un artículo literario sobre los artículos literarios". Observa que si tanto para los hombres de vida práctica, ya de negocios o bien militares, al igual que para el filósofo abstracto carece de sentido esto de los asuntos literarios, la pregunta consiste en para qué sirve plantearse el problema literario. Y su respuesta se resume en que sirve para ocupación y entretenimiento de la mente, evitando así el aburrimiento mediante curiosidades que además, y esto es importante, no fatigan, al tiempo que proporcionan satisfacción y un entretenimiento instructivo. Se trata de los placeres de la curiosidad, las anécdotas y apreciaciones que por lo demás pueden hacer posible la obtención de una reputación parangonable a la del pensador o el científico, dedicación para la cual es indispensable poseer un olfato y paladar capaces de detectar los matices de la ridiculez en los asuntos humanos, al margen de cualquier

34 Sigo *An Essay on Essays* (1932), de G. K. Chesterton, originalmente prefacio de *Essays of the Year 1931-1932*, según la compilación de C. H. Klaus (1932, 57-60).

35 Sigo para ambos textos, "¿Qué es un Ensayo?" y el "Prefacio a los *Ensayos completos*", la edición española de Huxley (2009, 29-32 y 33-38) compilada y traducida por Matías Serra Bradford con el título del más célebre y premonitorio de los ensayos del autor: *Si mi biblioteca ardiera esta noche*.

consideración teórica o de prueba o refutativa de los mismos. Justamente, insiste Huxley, a mayor carácter absurdo e inútil o trivial del dato que se toma en consideración ha de corresponder una mayor delicadeza en su tratamiento, pues de esa "materia están hechos los más finos ensayos literarios" (Huxley, ed. 2009, 29-32). Esta temprana interpretación de Huxley, de inclinación literaria, por así decir, pudiera entenderse próxima a la distinción que efectúa Hume de "conversadores" frente a "eruditos", a los modelos sustancialmente convergentes que vienen a proponer William Hazlitt por un lado y Agnes Repplier por otro, para quien el Ensayo ha de ser una senda suave; y al igual que, al menos en parte, el concepto de Ensayo y de ensayista que discernía Alexander Smith: poema en prosa y autor lírico un tanto libertino o caprichoso y melancólico; o por otra parte el disfrute y la capacidad envolvente que exige Virginia Wolf (Véase la antología que subsigue).

En el segundo de los textos el argumento de Huxley (ed. 2009, 33-38) es mucho más técnico, general y fructífero, y por lo demás añade una reflexión de conjunto sobre su propia obra. A cuenta de una cita de David Herbert Lawrence que concluye afirmando que "sólo en la novela todas las cosas entran en juego" y en consecuencia ésta le sitúa por encima tanto del santo como del científico, el filósofo y el poeta, dice Huxley que otro tanto sucede en el Ensayo, y si bien éste es por definición y tradición usualmente breve, una colección del género puede abarcar el mismo territorio que la novela. A su juicio, tanto la novela como el Ensayo son recursos literarios para poder decir "casi todo acerca de casi todo". Entiende que la especie del Ensayo admite gran variabilidad, y ésta cabe ser rentablemente estudiada dentro de un marco de referencia formado por tres polos: a) lo personal y autobiográfico; b) lo objetivo, fáctico y concreto-particular; y c) lo universal-abstracto; siendo que en general cualquier ensayista actúa de la manera más adecuada en uno de estos polos o, a lo sumo, en dos de ellos. Por consiguiente, cada tipo de ensayista tendrá sus particulares méritos y deficiencias, y si se piensa en la altura que pueden llegar en sus modalidades Charles Lamb o Baltasar Gracián, también es de notar sus defectos, como el vicio algebraico muy francés de Paul Valéry, de estilo tan extraño al mundo anglosajón. Para Huxley, los mejores ensayos son precisamente aquellos que consiguen obtener lo mejor de los tres polos; aquellos que con naturalidad y sin esfuerzo fluyen entre los tres polos. Y si raramente una forma artística accede a la perfección a manos de su inventor, piensa Huxley que Montaigne es la excepción, creador de organismos vivos y pluriformes cuyo paradójico secreto reside en el control artístico de la libre asociación.

Por fin, aun expuesta a su manera, se ha podido comprobar en Huxley una discriminación técnicamente tanto descriptiva como constructiva fundada en una dialéctica triádica, como debe ser y para ello basta con observar a los grandes pensadores de la tradición. Además, para ello contaba con el antecedente inglés de Walter Pater, que distinguía tres maneras para el género: la presocrática, que se amplifica como dialéctica en el Diálogo de Platón a partir de lo que fue el poema filosófico, la dogmática propia de los tratados sobre todo a partir de Aristóteles, y en tercer lugar el Ensayo o manera actual (Véase la antología que subsigue).

Finalmente, concluye Huxley afirmando que ha escrito ensayos de todo clase; que a veces cree haber logrado lo que se propuso y otras no, pero acaso sea más importante haber intentado la perfección sin lograrlo que no haberlo intentado; pero el hecho es que su enumeración personalista es susceptible de ser comprendida como descripción general de la gama de posibilidades que ofrece el género:

> En el curso de los últimos cuarenta años he escrito ensayos de todas las extensiones, formas y colores. Ensayos tan breves como los de Gracián y, en ocasiones, más extensos que los de Macaulay. Ensayos autobiográficos. Ensayos sobre cosas vistas y lugares visitados. Ensayos críticos sobre toda clase de obras de arte, literarias, musicales. Ensayos sobre filosofía y religión, algunos de ellos almidonados en un lenguaje abstracto, otros en la forma de una antología con comentarios, y otros en que ideas generales se abordan a través de datos concretos de la historia y la biografía. En suma, ensayos en los que, siguiendo a Montaigne, he intentado decir todo al mismo tiempo, aproximándome lo más posible a la simultaneidad contrapuntística que habilita el arte literario. (p. 38)

El escritor y reconocido ensayista norteamericano Robert Atwan (2012), compilador de diversas antologías del género y en 1986 del correspondiente a ese año *The Best American Essays,* publicó unas anotaciones sobre el Ensayo. En éstas comienza por advertir que no cree sea más fácil definir la poesía, la ficción o el drama, a lo cual se dedican estudios de teoría crítica, que el Ensayo, y cabría preguntarse por qué este último caso exige ser definido e induce a cierto nerviosismo. Atwan adelanta que, aun tonta o atrevidamente, se propone dar una definición pero que antes quiere interrogarse acerca de porqué en el caso del Ensayo la forma misma exige una definición, y discierne que las razones son tanto históricas como críticas y educativas. En su

opinión la razón histórica proviene del mismo Montaigne, iniciador de un género mediante la aplicación de un término que era meramente aproximativo, desprovisto de fundamento teórico, una suerte de borrador ante el cual adopta una postura de autor antimetódico e irónico según la cual el arte del Ensayo se fundaría en la ilusión de su misma ausencia. Desde el punto de vista de la crítica, dice Atwan que si bien el género tuvo muchos cultivadores, su fortuna crítica fue escasa y de carácter biográfico o impresionista, dando lugar a una consideración muy secundaria que condujo a su situación marginal dentro de los estudios, mientras que en el ámbito educativo pasó a desempeñar una función pedagógica como modelo de trabajo práctico. Lo define del siguiente modo: sea extenso o breve, narrativo, expositivo o polémico, es un género literario que abre procesos y posibilidades al pensamiento y la autodivulgación ('self-disclosure') mediante una prosa de estilo distinguido[36].

Hasta aquí nuestra consideración de la cadena del pensamiento anglonorteamericano acerca del Ensayo, el género que caracterizaba y hacía irradiar persistentemente una cultura literaria y académica ejemplar, que se quería heredera greco-latina, actualmente sin embargo en barrena y cuya espiral reproduce y exporta masivamente unos llamados 'Estudios Culturales' por completo ajenos a la Ciencia de la Cultura. En virtud de éstos, cualquier cosa puede poseer carta válida de naturaleza en el campo de las "humanidades", desde la gastronomía a los hábitos vacacionales, siendo pues su primera consecuencia la liquidación de las ciencias humanas y la consiguiente y generalizada degradación del ámbito epistemológico y académico.

36 "Notes towards the Definition of an Essay" (2012, 194-201), de R. Atwan, fue compilado por C. H. Klaus.

LA POÉTICA CLÁSICA INGLESA DEL ENSAYO
De Francis Bacon a Virginia Woolf

Edición y traducción de Davide Mombelli

FRANCIS BACON, *Advancement of Learning*, 1605.

(Libro segundo. Cap. XXVII. 7: "El método de la comunicación"[37])

(Trad. esp.: Francis Bacon, *El avance del saber*, intr. de Alberto Elena, trad. y notas de María Luis Balseiro, Madrid, Alianza, 1988, pp. 148-149. Traducción basada en el *Advancement of Learning* en la edición de G.W. Kitchin, Londres, 1861).

La escritura aforística ['*writing in Aphorisms*'] tiene muchas virtudes excelentes, que la escritura sistemática ['*writing in Method*'] no alcanza.
En primer lugar, pone a prueba al escritor y nos dice de él si es superficial o profundo, y ello se debe a que los aforismos, excepto si resultan ridículos, no se pueden formular sino con la médula y el corazón de las ciencias, puesto que en ellos no tienen cabida el discurso ilustrativo, el descriptivo, las enumeraciones de ejemplos, el discurso de conexión y orden, de modo que no queda sino llenar el aforismo con una buena dosis de observación ['*good quantity of observation*']. En consecuencia, nadie que no tenga un conocimiento correcto y fundamentado puede escribir aforismos. En la escritura sistemática ['*in Methods*'], por el contrario,

Tantum series juncturaque pollet,
Tantum de medio sumptis accedit honoris[38].

que es posible hacer gran ostentación de arte con cosas que separadamente valdrían bien poco. En segundo lugar, los [discursos] sistemáticos (*Methods*) son más aptos para lograr consenso o creencia, pero menos aptos para dirimir la acción, puesto que suelen proponer una especie de demonstración circular (*demonstration in orb or circle)*, en la que una parte ilumina la otra, y por esta razón satisface, mientras que los [discursos] particu-

37 División en secciones de W.A. Wright, Oxford, 1868.

38 Tanto pueden el orden y la concatenación, con tanta gracia se puede presentar lo mediocre (Horacio, *Arte poética*, 242-243).

lares, estando dispersos, concuerdan mejor con las indicaciones dispersan. Y, por último, los aforismos, que representan un conocimiento incompleto (*knowledge broken*), invitan a los hombres a seguir investigando más a fondo, mientras que los [discursos] sistemáticos, que intentan aparentar una totalidad, aquietan a los hombres y les hacen creer que se ha llegado a una conclusión (*as if they were at furthest*).

***

David Hume, "De escribir ensayos"

(En *Essays, Moral and Political*, t. 2, Edinburgh, A. Kincaid, 1742)

La parte elegante de la humanidad, que no está sumergida en la vida animal, sino que se dedica a las operaciones de la mente, puede ser dividida en dos: los eruditos (*learned*) y los conversadores. Eruditos son los que han elegido como misión consagrarse a las más sublimes y difíciles operaciones de la mente, las cuales requieren dedicación y soledad y no pueden alcanzar su perfección sin una larga preparación y duro trabajo. El mundo de los conversadores implica una disposición sociable y gusto por el placer, una inclinación por ejercicios más fáciles y dulces del entendimiento, por las reflexiones obvias sobre los asuntos humanos y las obligaciones de la vida común, y por las lacras o las perfecciones de los objetos particulares que les circundan. Estos objetos del pensamiento no proporcionan suficiente ocupación en soledad, sino que requieren la compañía y la conversación de nuestros semejantes, a fin de ser propiamente un ejercicio intelectual. Y esto congrega a la gente en sociedad, donde cualquiera expone sus pensamientos y observaciones de la mejor manera posible, en un mutuo dar y recibir información, así como placer.

La distinción entre el mundo erudito y el mundo conversador parece haber sido el gran defecto de la última época, y debe de haber tenido una muy mala influencia tanto sobre los libros como sobre la compañía. ¿Qué posibilidad hay de hallar argumentos de conversación adecuados para el entretenimiento de criaturas racionales sin recurrir en ocasiones a la historia, la poesía, la política y, cuanto menos, a los principios más obvios de la filosofía? ¿Todo nuestro discurso ha de ser una serie de chismes y observaciones frívolas? La mente nunca se elevaría, sino que perpetuamente

Stun'd and worn out with endless Chat

Of WILL did this and NAN said that.

Esto supondría hacer que el tiempo discurrido en compañía fuera la parte menos divertida, así como menos provechosa, de nuestra vida.
Por otro lado, el conocimiento ha padecido una gran pérdida al haberse encerrado en universidades y celdas, aislado del mundo y de la buena compañía. Por esta razón, todo lo que denominamos *belles lettres* se ha convertido totalmente en algo bárbaro al ser cultivado por hombres carentes de gusto por la vida o los modales, sin esa libertad y facilidad de pensamiento y de expresión que sólo se adquieren a través de la conversación. Hasta la filosofía se ha visto perjudicada por este huidizo método de estudio, y se ha vuelto tan quimérica en sus conclusiones como ininteligible en su estilo y forma de comunicación. En efecto, ¿qué cabría esperar de hombres que nunca consultaban a la experiencia en ninguno de sus razonamientos, o que nunca buscaban esa experiencia que puede hallarse exclusivamente en la vida y la conversación comunes?
Con gran placer observo que algunos hombres de letras de esta época han perdido, en gran medida, esa timidez e inseguridad que los mantenía alejados de la humanidad y que, al mismo tiempo, hay hombres de mundo orgullosos de extraer de los libros sus más agradables temas de conversación. Ha de esperarse que esta relación entre el mundo del saber y el de la conversación, tan felizmente inaugurada, siga mejorando en su mutuo beneficio, y para ello no conozco nada más ventajoso que ensayos como éstos con los que trato de entretener al público. Desde este punto de vista, me considero una especie de residente o embajador de los dominios del conocimiento en los de la conversación, y consideraré mi constante deber promover una buena correspondencia entre estos dos Estados, que están en mutua dependencia el uno del otro. Daré información a los eruditos de todo lo que acontece en sociedad, e intentaré importar a este mundo cualquier mercancía de mi país nativo que sea adecuada para uso y entretenimiento. No será necesario atender a la balanza comercial ni se presentarán dificultades en mantener el equilibrio de los dos lados. Los materiales de este comercio los suministrarán especialmente la conversación y la vida común. Su elaboración corresponde únicamente al conocimiento.
Puesto que sería una imperdonable negligencia en un embajador no presentar sus respetos al soberano del Estado al que ha sido enviado, sería totalmente inexcusable que no interpelara, con especial respeto, al bello sexo, soberano en el Imperio de la Conversación. Me dirijo a ellas con

reverencia y, si no fueran mis compatriotas, los sabios y eruditos (una raza de mortales obstinadamente independientes) ociosos de su libertad y poco acostumbrados a ser sometidos, entregaría a sus graciosas manos la autoridad soberana sobre la República de las Letras. Estando así las cosas, mi misión se reduce a la formación de una liga, tanto ofensiva como defensiva, contra nuestros comunes enemigos, los enemigos de la razón y la belleza, gentes de cabeza hueca y frío corazón. Persigámosles, pues, alentados por la más severa venganza. No acojamos sino a quienes demuestran tener sano entendimiento y delicados afectos, características que, supuestamente, encontraremos siempre inseparables
....

***

William Hazlitt, "Sobre los ensayistas periodistas"

(*Round Table*, n. 10, 5 de mayo de 1815. Ed. consultada: *Lectures on the English Comic Writers*, Nueva York, Wiley and Putnam, 1845).

El verdadero estudio de la humanidad es el hombre.

Voy a hablar ahora de ese tipo de escritura que nuestros ensayistas periodistas han cultivado con éxito en este país, el cual consiste en la aplicación de los talentos y recursos de la mente a todo el complejo conjunto de los asuntos humanos, que, aunque no está exclusivamente limitado a ningún arte, ciencia o profesión, es objeto de conocimiento para el escritor y "concierne a las acciones y el corazón de los hombres"[39]. *Quicquid agunt homines nostri farrago libelli*, es el lema general de este segmento de la literatura. No se tratan los minerales o los fósiles, las virtudes de las plantas o la influencia de los planetas; no concierne a las formas de creencia o los sistemas de filosofía, tampoco se profundiza en el mundo de las existencias espirituales; pero hace familiar el mundo de los hombres y las mujeres, registra sus acciones, determina sus motivos, exhibe sus caprichos, caracteriza sus actividades en toda su variedad infinita y singular, ridiculiza sus absurdidades, expone sus inconsistencias, "sostiene el espejo a la naturaleza y muestra la verdadera edad y cuerpo del tiempo, su forma

[39] Es cita de Bacon: "Comes home to the business and bosoms of men".

y presión”[40]; retrata con detalle nuestros vestidos, modales, miradas, palabras, pensamientos y acciones; nos muestra lo que somos y lo que no somos; escenifica todo el espectáculo de la vida humana delante de nosotros y, por hacernos conscientes espectadores de sus vivas escenas, permite (si es posible) convertirnos en agentes tolerablemente razonables que han de desempeñar una función. “Las leyes y la parte práctica de la vida se hacen así las dueñas de nuestra teorética”. Es el mejor y más natural curso de estudio. En la moral y las costumbres es el equivalente del método experimental en la Filosofía de la Naturaleza, en oposición al método dogmático. No se ocupa de formular importantes sentencias de proscripción o anatemas, sino más bien acertadas distinciones y libres construcciones. Persigue la generalización a partir de los detalles, unas pocas teorías a partir de muchos hechos. No intenta demostrar que todo es negro o todo es blanco como es deseable, sino que destaca los colores intermedios (y la mayoría de ellos no son desagradables) que encuentra mezclados en “la red de nuestra vida, que está hecha de un hilo espurio, robusto y débil a la vez”[41]. Investiga lo que la vida humana es y ha sido, para mostrar lo que debiera ser. La sigue en los tribunales y en el campamento, en la ciudad y el campo, en los deportes rudos o las doctas discusiones, en los distintos tonos del prejuicio o la ignorancia, del refinamiento o la barbarie, en la intimidad privada o los desfiles públicos, en sus debilidades y mezquindades, sus profesiones y prácticas, antes de pretender distinguir el bien del mal o una cosa de otra. ¿Cómo, de hecho, debería hacerlo de otra forma?

Quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius et melius Chrysippo et Crantore dicit.

Los escritores de los que hablo son, si no filósofos morales, historiadores morales, lo que es aún mejor; o si son ambas cosas, encontraron un carácter debajo del otro. Sus premisas preceden a sus conclusiones, y nosotros confiamos en su testimonio, porque sabemos que es cierto.

***

40 Shakespeare, *Hamlet*, Acto III, escena 2. Parlamento de Halmet: “holds the mirror up to nature, and shows the very age and body of the time, its form and pressure”.

41 Shakespeare.

Alexander Smith, "On the Writing of Essays"

(*Dreamtborp: A Book of Essays Written in the Country*, 1863. Ed. consultada: *Essayists on the Essay. Montaigne to our Time*, ed. de C.H. Klaus y N. Stuckey-French, *University of Iowa Press*, 2012, pp. 15-18).

El ensayo, en cuanto forma literaria, se asemeja a la lírica, en la medida en que está moldeado por una cierta disposición de ánimo, sea caprichosa, grave o satírica. Dado el estado de ánimo, el ensayo, desde la primera frase hasta la última, crece alrededor de él como crece el capullo alrededor del gusano de seda. El ensayista es un libertino certificado que sigue sus propias leyes. Vista y oído rápidos, una habilidad para discernir la infinita sugestión de las cosas comunes, un melancólico espíritu meditativo: es todo lo que el ensayista necesita para comenzar su tarea. En *As You Like It*, Jacques tenía las características de un ensayista cautivador. No es deber del ensayista informar, construir caminos a través de las ciénagas metafísicas, denunciar los abusos, o cualquier otra cosa que es deber del poeta acometer. Accidentalmente puede hacer alguna de estas cosas, como si fuese un poeta, pero no es su obligación y no hay que exigírselas. Las alondras fueron creadas primeramente para cantar, aunque un coro entero de ellas puede ser horneado en un pastel y llevado a la mesa: ellas han nacido para hacer música, aunque por otra parte pueden aplacar las punzadas provocadas por el hambre. El ensayista es una especie de poeta en prosa, y si se le pregunta con dureza acerca de sus actos, él sería incapaz de formular una mejor justificación sobre su existencia que la que puede ofrecer una flor. El ensayo debe ser literatura pura como el poema es literatura pura. El ensayista lleva una lanza, pero se preocupa más por la agudeza de su punta que por el estandarte que ondea o por la bandera del capitán que sirve. Juega con la muerte como Hamlet juega con el cráneo de Yorick […]. No tiene ningún orgullo y desconoce el sentido de la congruencia y adecuación de las cosas. Levanta una piedra del suelo y la pone en otro sitio con más cuidado que si fuese una gema; y en un clavo de la puerta de su casa cuelga el manto de sus pensamientos, trabajosamente brocado con el oro de la retórica. Él accede a los Campos Elíseos a través de portales más desgastados y comunes.

El ensayista juega con su objeto, caprichosa o seriamente, o bien con un estado de ánimo melancólico.

....

El ensayista que alimenta sus pensamientos sobre el segmento del mundo que le rodea no puede evitar ser un egoísta; pero su egoísmo no es desagradable.

....

Puedes ofender a un hombre si le dices que eres tan rico como él, tan sabio como él, tan bello como él. Y puedes no ofender a nadie si le dices que, como él, tienes que morir. Si merece la pena conocer a un hombre, merece la pena conocerlo bien. El ensayista te dona sus pensamientos, y te hace conocer cómo ha llegado a ellos. No tiene nada que ocultar: deja abiertas las puertas y ventanas de su casa y deja entrar al que quiere. Es placentero caminar alrededor de un hombre importante o peculiar como caminar alrededor de un edificio, para verlo desde distintos puntos y bajo diferentes luces. Del ensayista, cuando su estado de ánimo es comunicativo, obtienes de él una imagen completa. Te conviertes en su amigo, contemporáneo y familiar. Conectas tanto con sus humores como con su seriedad. Te haces heredero de sus caprichos, prejuicios y alegrías. Caminas a través de toda su naturaleza, como si caminaras por las calles de Pompeya, mirando hacia el interior de mansiones señoriales, leyendo los satíricos garabatos pintados en las paredes. Y costumbre del ensayista no es sólo ofrecerte sus pensamientos, sino que el hecho de decirte cómo llegó a ellos es interesante, porque te muestra con qué alquimia el rudo mundo se transmuta en otro mucho más fino.

***

Walter Pater, "From *Dialectic*"

(En *Plato and Platonism*, 1893. Ed. consultada: *Essayists on the Essay. Montaigne to our Time*, ed. de C.H. Klaus y N. Stuckey-French, *University of Iowa Press*, 2012, pp. 29-31).

Tres condiciones diferentes de composición han prevalecido, bajo las condiciones intelectuales de diferentes edades, tres métodos literarios distintos, en la presentación del pensamiento filosófico. La forma métrica más antigua, cuando la filosofía era todavía una cuestión de intuición, imaginativa, sanguínea, a menudo turbia u oscura, y se convirtió en un *Poema*, ***Peri Physeos***, "Sobre la Naturaleza"; de acuerdo con la manera de Pitágoras, "sus versos de oro", de Parménides o Empédocles, después de los cua-

les Lucrecio, a su vez, modeló la mejor ilustración existente de esa forma de escribir y de pensar.

A ello le sucedió la manera opuesta, cuando la intuición original se había reducido al sistema dogmático, cuyos huesos secos sonaban en los oídos, con Aristóteles o Aquino o Spinoza: es el tratado formal; el temperamento filosófico perfeccionado está situado a medio camino entre esos opuestos, en la tercera forma esencial de la literatura filosófica, a saber, el ensayo; ese tipo literario característico de nuestro tiempo, un tiempo tan grávido y variado en comprensiones especiales de la verdad, tan vacilante y escéptico en su sentido de *conjunto*, y en disputas. Forma estrictamente apropiada a nuestra literatura filosófica moderna, el ensayo se difundió gracias a lo que en realidad fue la invención del espíritu relativista, o "moderno", del Renacimiento del siglo XVI.

El poema, el tratado, el ensayo: ya ves que estos tres métodos de escritura no son simples accidentes literarios, dependientes de la elección personal de este o aquel escritor en particular, sino necesidades de forma literaria determinadas directamente por la materia, correspondientes a tres maneras esencialmente diferentes con las que la mente humana se relaciona con la verdad. Si el verso oracular, estimulante pero enigmático, es el vehículo apropiado de intuiciones entusiastas; si el tratado, con su ambicioso conjunto de premisas y conclusiones, es el resultado natural de la independencia del profesional; por su parte, la forma del ensayo, tal como se presenta hacia finales del siglo XVI, de manera más significativa en Montaigne, ensayista representativo que es el más escéptico, inventor del nombre como, en esencia, del contenido del ensayo (en su objetivo aparentemente modesto, en sus posibilidades realmente grandes y atrevidas), es indicativa de la relación peculiar de Montaigne con su edad, que coincide con el comienzo de la nuestra. Le proporcionó la forma literaria necesaria a una mente para la cual la verdad en sí no es más que una posibilidad, realizable no como una conclusión general, sino como el efecto escurridizo de una experiencia personal particular; a una mente que, observando fielmente esas luces casuales que la encuentran accidentalmente, debe conformarse con la suspensión del juicio, al final del viaje intelectual, hasta la última pregunta: ¿***Que scais-je***? [*sic*]¿*Qué conozco*?, en el espíritu mismo de esa vieja afirmación socrática, según la cual toda filosofía verdadera no es más que una refinada toma de conciencia de nuestra propia ignorancia.

Y al igual que Aristóteles es el inventor del tratado, el diálogo platónico, en su concepción y en sus posibilidades peculiares, es esencialmente un

ensayo, un ensayo que, de vez en cuando, pasa a la forma anterior de poesía filosófica, la prosa-poética de Heráclito. Ha habido verdaderos escritores de diálogos desde, por ejemplo, Bruno, Berkeley, Landor, con quienes, sin embargo, esa forma literaria no adquiere ninguna propiedad estrictamente constitucional para el tipo de materia tratada, ya que se presta, por así decir, estructuralmente a una múltiple pero vacilante percepción de la verdad. Así, con Berkeley, su propósito no es más que conferir un tono popular a ciertas opiniones muy dogmáticas, sobre las cuales no hay duda ni penumbra en la mente del escritor. Con Platón, por otro lado, lo más esencial, necesario y orgánico es el diálogo, esa peculiar modificación del ensayo: su verdadera forma pertenece a y está hecha del mismo organismo de la materia que encarna. Es así porque los *Diálogos* platónicos reflejan, a la vez que cumplen e idealizan, el método propiamente dicho, sobre todo en algo que viene a ser una especie de lección formal (la lección es, por así decirlo, un tratado en embrión), Sócrates transmitió su doctrina a los demás. Lo vemos en esos *Diálogos* de Platón, merodeando por los lugares públicos, las casas abiertas, los caminos suburbanos, de Atenas, como buscando la verdad en los otros; buscándola, sin duda, en sí mismo, pero junto con y con la ayuda de sus supuestos discípulos, para quienes, de hecho, él puede traer sus propias y originales concepciones de la verdad a la vida; pero siempre representando fielmente la luz que se arroja y, por así decirlo, no llegando nunca a conclusiones definitivas.

El Diálogo platónico es la transformación literaria, en una palabra, de lo que fue el método íntimo de Sócrates no sólo de transmitir la verdad a los demás, sino de hacerlo por sí mismo. La esencia de ese método, de la "dialéctica" en todas sus formas, como su propio nombre lo indica, es el diálogo, la costumbre de buscar la verdad por medio de preguntas y respuestas, principalmente con uno mismo.

***

Agnes Repplier, "The Passing of the Essay"

(*Lippincott's Magazine*, Junio 1894. Ed. consultada: *Essayists on the Essay. Montaigne to our Time*, ed. de C.H. Klaus y N. Stuckey-French, *University of Iowa Press*, 2012, pp. 32-35).

Nunca como ahora los caminos hacia la cultura son más diligentemente buscados por personas no inclinadas a los viajes largos o al trabajo duro:

el ensayo es el sendero más suave que se despliega en esa dirección. No ofrece instrucción si no es de forma amena, y uno se pasea perezosamente junto con un esfuerzo encantadoramente inconsciente. No se pueden obtener grandes resultados de esta manera, pero a veces debería ser una hora de juego para todos nosotros. Por otra parte, aún hay lectores muy vivos para el placer que el arte literario puede dar; y los ensayistas, desde Addison hasta el Sr. Arnold y el Sr. Pater, han reconocido el valor de la forma, la poderosa y persuasiva elocuencia del estilo. En consecuencia, una apreciación del ensayo es el resultado natural de leerlo. Como la virtud, es su propia recompensa. "La cultura", dice el Sr. Addington Symonds, "hace que un hombre sea algo. No le enseña a crear nada". La mayoría de nosotros en este mundo confuso estamos mucho más interesados en lo que podemos aprender a hacer que en aquello que podemos llegar a ser.

……………………………………………………………………………………

Algunos críticos, de manera especialmente categórica, nos aseguran de vez en cuando que el ensayo terminó con Emerson, o con Sainte-Beuve, o con Addison, o con Montaigne, una fecha más remota e inalcanzable, a menos que, como Eva en el viejo enigma, muere antes de nacer. Montaigne es comúnmente elegido como el ídolo de este culto exclusivo. "No me interesa ningún ensayista posterior a Montaigne", suena tan común y posee el mismo aire de discriminación intelectual que otro comentario muy popular: "No leo a ningún novelista moderno, excepto a George Meredith". Al escuchar estos veredictos, uno se siente tentado de decir, con Marianne Dashwood: "éste es un muy peculiar tipo de admiración". Para las mentes más corrientes, parecería que el amor por Montaigne debería llevar insensiblemente a una apreciación de Sainte-Beuve; que una apreciación de Sainte-Beuve despierta a su vez una simpatía por el Sr. Matthew Arnold; que la simpatía por el Sr. Arnold abre el camino a una gran admiración hacia el Sr. Emerson o el Sr. Pater. Es una cadena sólida y, aunque todas las partes no tengan la misma fuerza y belleza, todas son útiles para el conjunto. "No dejes que la calidad peculiar de nada ni su valor se te escapen", aconseja Marco Aurelio; y si buscamos nuestro beneficio donde sea que se encuentre, adquirimos insensiblemente lo que es necesario para nuestro crecimiento. Bajo cualquier circunstancia, rara vez es prudente confundir las preferencias o prejuicios de una parte de la humanidad con el irresistible progreso de los tiempos. Las rimas pueden desaparecer, pero todavía están con nosotros. La ficción romántica puede estar sumergida, pero sigue

flotando en la actualidad. El ensayo puede morir, pero justo ahora posee una vitalidad viva y alentadora.

***

Virginia Woolf, "El ensayo moderno",

(*Times Literary Supplement*, 1922. Reeditado (ligeramente corregido) *The common reader: First Series*, 1925. Ed. consultada: 20ª reimpresión, Londres, The Hogarth Press, 1975, pp. 267-281).

Como bien dice Rhys, es innecesario profundizar en la historia y el origen del ensayo, si Sócrates o Siranney el persa son sus iniciadores, puesto que, como todas las cosas vivas, su presente es más importante que su pasado. Por otro lado, la familia está enormemente extendida. Y mientras algunos de sus representantes ya se han presentado al mundo y llevan las coronas junto a los mejores, otros se ganan la vida precariamente en el arroyo cerca de Fleet Street. La forma también admite variedad. El ensayo puede ser corto o largo, serio o trivial, acerca de Dios y Spinoza o sobre las tortugas y Cheapside. Pero, a medida que hojeamos las páginas de estos cinco pequeños volúmenes[42] que contienen ensayos escritos entre 1870 y 1920, ciertos principios parecen controlar el caos y detectamos, en el corto período considerado, algo así como el progreso de la historia.

De todas las formas de la literatura, sin embargo, el ensayo es la que menos necesita el uso de solemnes palabras. El principio que lo mueve es sencillamente el de dar placer; el deseo que nos excita cuando lo llevamos al escritorio es sólo el de recibir placer. En un ensayo todo debe estar subordinado a tal fin. Nos debe hechizar desde la primera línea y sólo debemos despertar, revitalizados, con la última. Durante la lectura podemos probar las más diversas experiencias: diversión, sorpresa, interés, indignación; podemos elevarnos a las cimas de la fantasía con Lamb o sumergirnos en las profundidades de la sabiduría con Bacon, pero nunca hemos de despertar. El ensayo debe envolvernos y desplegar su cortinaje a lo largo del mundo.

42 Se refiere a la antología editada por Ernest Rhys, *Modern English Essays*, Londres y Toronto, J.M. Dent & Sons Ltd / Nueva York, E.P. Dutton & Co., 1922, 5 vols.

Una proeza tan grande rara vez se realiza, aunque la culpa puede ser tanto del lector como del ensayista. El hábito y el letargo han entorpecido su paladar. Una novela tiene una historia, un poema la rima, pero ¿qué arte puede usar el ensayista en extensiones de prosa tan breves para mantenernos bien despiertos y dejarnos en un trance que no sea un sueño sino más bien una intensificación de la vida, un disfrute, con todos los sentidos alertas, del placer del sol? Debe saber, y esto es lo esencial, cómo escribir. Su conocimiento puede ser tan profundo como el de Mark Pattison, pero en un ensayo debe estar tan fundido a la magia de la escritura que ningún hecho desafine, y ningún dogma desgarre la superficie de la textura.

....

Decir la verdad literal y buscar el error, y señalar a quien lo comete, no se contempla en un ensayo, donde todo debe ser para nuestro propio bien, y más para la eternidad que para el número de marzo de la *Fortnightly Review*.

....

No hay lugar para las impurezas de la literatura en un ensayo. De una u otra forma, a fuerza de trabajo o por natural predisposición, o en combinación de ambas, el ensayo ha de ser puro, puro como el agua o como el vino, pero libre de opacidad, impotencia y residuos de materias extrañas.

....

Solo aquí, en el ensayo, donde los límites son tan estrictos y los hechos tienen que ser presentados en su desnudez, un verdadero escritor como Walter Pater hace que estas limitaciones se transmuten en calidad. La verdad le confiere la autoridad, de sus estrechos límites obtiene la forma y la intensidad, por lo que no hay lugar posible para algunos de esos adornos que los antiguos escritores amaban y que nosotros, llamándolos adornos, presumiblemente repudiamos.

....

A pesar de todo, si bien el ensayo admite, mejor que la biografía o la ficción, la audacia repentina y la metáfora y puede ser pulido hasta que cada átomo de su superficie brille, justo en esto reside también su peligro. Rápidamente percibimos el adorno. Pronto la corriente, que es la sangre vital de la literatura, discurre lentamente y, en vez de brillar y relucir o transitar

con un movimiento tranquilo que abrace una emoción profunda, las palabras se coagulan en ramilletes congelados que, como las luces de un árbol de Navidad, resplandecen durante una noche y al día siguiente ya son polvorientas y estridentes. La tentación de decorar es mayor cuando el tema parece menos relevante.

....

El lingote es tan pequeño que la manipulación viene a ser incesante. Y tal vez por ese motivo la peroración […] tiene una especie de insustancialidad que sugiere que, una vez alcanzado el final, [el autor] se quedó sin nada sólido con que seguir trabajando.

....

Pero, por mucho que difieran entre sí, los ensayistas victorianos tenían algo en común. Escribieron con mucho más detalle que ahora, y escribieron para un público que no sólo tenía el tiempo de sentarse a leer seriamente sus revistas, sino el nivel cultural suficiente, aunque sea específicamente victoriano, de poder apreciarlas. Merecía la pena hablar de asuntos serios en un ensayo, y no era nada absurdo escribir tan bien como a uno le fuera posible cuando, uno o dos meses después, el mismo público que había acogido el ensayo en una revista lo volvía a leer atentamente en un libro. Sin embargo, se originó el cambio de un pequeño público culto a un público más amplio y no tan formado. El cambio no fue del todo para peor.

....

Nos entregaron mucho, pero no se entregaron a ellos mismos. Así que, hacía los años noventa, debió sorprender a los lectores, acostumbrados a la exhortación, la información y la denuncia, el hecho de que ahora se encontraban interpelados por una voz que se dirigía a ellos con familiaridad y que no parecía ser un hombre muy diferente a ellos mismos. El autor [Mr. Beerbohm] estaba ahora afectado por alegrías y tristezas privadas, y no tenía ningún evangelio que predicar ni enseñanza que impartir.

....

Solo sabemos que el espíritu de la personalidad permea cada palabra que escribe. El triunfo es el triunfo del estilo. Sólo sabiendo cómo escribir se puede lograr una literatura de uno mismo, del yo que, aunque sea esencial

a la literatura, también es su antagonista más peligroso. Nunca ser uno mismo y serlo siempre: ése es el problema.

Pero la literatura es severa: no sirve de nada ser carismático, virtuoso e incluso erudito y brillante, a menos que, parece repetirnos la literatura, se cumpla su principal condición, que es saber cómo escribir.

Sin embargo, con qué destreza el ensayista experto utiliza el espacio (comienza lo más cercano a la parte superior de la hoja como sea posible, juzgando con precisión cuán lejos quiere llegar, cuándo y cómo regresar, sin renunciar a una brizna de papel, para así avanzar con precisión hasta la última palabra que su editor le concede). Por ser un verdadero virtuosismo, vale la pena verlo. Pero la personalidad, de la que tanto Belloc como Beerbohm dependen, sufre el proceso. Llega a nosotros no con la riqueza natural del habla, sino tensa y aguda, y llena de manierismos y afectaciones, como la voz de un hombre gritando con un megáfono a una multitud en un día ventoso.

Es esa la pena que actualmente el ensayista habitual debe estar preparado a afrontar. Debe enmascararse. No puede permitirse el tiempo para ser él mismo, tampoco para ser otra persona. Debe rozar la superficie del pensamiento y diluir la fuerza de la personalidad. Debe darnos medio penique desgastado a la semana en lugar de un sólido soberano una vez al año.

Escribir semanalmente, escribir todos los días, escribir en forma breve, escribir para gente atareada que sube a los trenes por la mañana y regresa cansada a sus casas por la noche, es una tarea angustiosa para quienes diferencian la buena escritura de la mala. Lo hacen, pero instintivamente ponen a salvo cualquier cosa preciosa que pudiera lastimarse al contacto con el público.

La belleza y el coraje son espíritus peligrosos para enfrascarlos en una columna y media. Y el pensamiento, como papel de envolver en el bolsillo del chaleco, encuentra el modo de estropear la simetría de un artículo.

....

Uno titubea incluso al decir que él haya tenido que hacer todo esfuerzo consciente en la materia, pues con naturalidad lleva a cabo la transición de ensayista privado a público, del salón al Albert Hall. Paradójicamente, la brevedad de extensión ha ocasionado una correspondiente expansión de la individualidad. Ya no tenemos el "yo" de Max y de Lamb, sino el "nosotros" de las públicas instituciones y otros sublimes personajes.

....

Pero mientras que el "nosotros" es gratificado, el "yo", ese socio turbulento de la comunidad humana, se reduce a la desesperación. El "yo" siempre debe pensar las cosas por sí mismo y sentirlas por sí mismo. Compartirlas de manera diluida con la mayoría de las personas correctas y bien intencionadas es pura agonía para él: mientras que el resto de nosotros escucha con atención y con profundo provecho, el "yo" se desvía hacia los bosques y los campos, y se regocija con una sola hoja de hierba o una simple patata.

....

[Los autores antologizados] comparten el dilema contemporáneo: la ausencia de una convicción obstinada que levante los sonidos efímeros por encima de la nebulosa esfera del lenguaje común hacia el lugar donde se produce un matrimonio perpetuo, una unión perpetua. Vaga como lo es toda definición, un buen ensayo debe presentar esta cualidad permanente: ha de desplegar su cortina en nuestro entorno, pero debe ser una cortina que nos envuelva y no nos deje afuera.

3. La teoría del Ensayo en Alemania: las ideas de Crítica y Forma

1. El pensamiento alemán o de cultura germánica acerca del Ensayo toma como centro la idea de *crítica* y el problema de la *forma*, pero la idea de 'forma' en un sentido en general filosófico e idealista, y en puridad neoplatónico en su prodigioso inicio con Georg Lukács (1885-1971). Este pensamiento es por completo ajeno al extensivo e inconsistente concepto de 'forma' que adoptará y difundirá la crítica literaria estructuralista y formalista.

Lukács fue el primer gran pensador del género Ensayo, razón por encima de cualquier otra que le convierte en un clásico, además un clásico contemporáneo en sentido vivo y actual y de extraordinario relieve para la evolución de la literatura y el pensamiento: *Sobre la esencia y forma del Ensayo* (*Über Form und Wesen des Essays*), publicado en 1911 como pórtico del volumen *El alma y las formas* (*Die Seele und die Formen*), obra nacida de un intenso debate interior crecientemente trágico que constituye una de las realizaciones más importantes y singulares del neoplatonismo moderno. Diferente asunto es que inmediatamente después, consecuencia de una circunstancia trágica, como veremos, Lukács se convirtiese en marxista. Ahora solamente trataremos, pues, del "joven Lukács".

El conjunto de ensayos *El alma y las formas* es fruto de una concienzuda compilación inicialmente redactada y difundida de manera restringida en húngaro con fecha de 1910, y al año siguiente ofrecida en alemán, tal como la conocemos, provista del texto inicial y general *Sobre la esencia y forma del Ensayo*. Éste lleva el subtítulo de "Carta a Leo Popper", el crítico de arte, amigo del

autor y confidente en ese momento recién fallecido[43]. Se trata, pues, de un ensayo sobre el Ensayo presentado con disposición tradicional de carta, al modo epistolar humanístico y por ello dirigido a un tú a quien se habla, de modo pues parecido a la *Epístola a los Pisones*, el Arte Poética de Horacio[44].

Montaigne, que proporcionó adelantada y bellísimamente la ideación del término 'ensayo' para el género (cosa que reconocerá taxativamente Lukács), aportaría además ciertas nociones importantes acerca de una actitud personal que tomaba como instrumento el 'juicio'. Este concepto, el de aplicación del juicio, sobre el cual no me consta se haya llamado debidamente la atención, es decisivo a mi modo de ver y de hecho también se vale de él Lukács y yo me permití utilizarlo en su día como componente técnico para la teoría acerca del género en lo concerniente al discurso, "el libre discurso reflexivo", la operación reflexiva cuyo necesario núcleo articulador es el juicio libre, inevitablemente crítico, en el marco de las producciones que denominamos "altamente elaboradas", literarias. Ahora bien, se podrá comprobar más adelante, y queda sugerido por un término del título lukacsiano y otros de la misma obra, cómo la idea de 'forma' es la clave interpretativa adoptada radicalmente por nuestro autor en el conjunto de *El alma y las formas*, idea a su vez retomada tanto por Bense como por Adorno para la explicación constructiva del Ensayo.

Sobre la esencia y forma del Ensayo requiere pues una muy subrayada consideración y una interpretación que, quiero advertir, aún no ha sido hecha. En cuanto a la versión española, de la que hicimos edición exenta y revisada, es preciso reconocer en Manuel Sacristán no ya al excelente traductor del alemán sino al leal discípulo, estudioso y traductor de Lukács a lengua espa-

43 La versión alemana del libro, que todo parece indicar es del propio Lukács, o a lo sumo en colaboración con su íntimo amigo el referido Leo Popper, *Die Seele und die Formen* (Berlín, Egon Fleischel & Co., 1911; y ediciones sucesivas: 1968, 1971 y 2011, y también por otra parte como reedición del centenario en Hungría: *A lélek és a formák*) pasaría de manera natural a formar el primer volumen de las obras completas del autor. Para la edición original española, concebida desde un principio como de Obras Completas, véase: G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela,* trad. de M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, que contiene "Sobre la esencia y forma del ensayo" en pp. 13-39. Puede verse nuestra edición revisada del texto en Lukács (ed. 2015).

44 Pienso que sobre la redacción del texto lukacsiano pesa la responsabilidad de los grandes modelos clásicos del género de la Poética. No entraremos aquí en relaciones concretas de paralelismo horaciano o aristotélico, pero resulta evidente la paradigmática elección horaciana epistolar y el comienzo dominantemente interrogativo del texto, mientras que respecto del Estagirita, en términos generales, sobre todo sería parangonable el aspecto sólidamente conceptual, sentencioso y lapidario de ciertas frases decisivas e incluso el conjunto del texto.

ñola, en la cual a este propósito todo se le debe. El ensayo de Lukács, breve e intenso, posee el aspecto de una cierta austeridad y escasas concesiones, además de una redacción que recuerda su época, más de un siglo atrás, pero en todo ello brilla su gran coherencia, penetración, sutilidad y belleza de pensamiento. Lukács logró aquello que se proponía, que era mucho.

Casi medio siglo después del trabajo de Lukács, hubo de retomar y alcanzar Theodor Adorno el encumbramiento alemán del gran pensamiento sobre el Ensayo[45]. Esto fue una gran operación intelectual, como la de Lukács, aún ni mucho menos comprendida ni ponderada, lo cual es resultado de cierto contexto y sus deficiencias. Trataremos de ello en lo que sigue, empezando como es debido por el principio, mediante el ensayo primigenio lukacsiano, razón de todo pensamiento subsiguiente sobre la materia.

Lukács representa en la cultura europea del siglo XX un agitado y muy interesante lugar de la discusión crítica, literaria y filosófica, de raíz y repercusión sociopolítica; el lugar muy llamativo de una polémica fuertemente imbricada en el devenir de los acontecimientos de entreguerras y, en especial, de posguerra a resultas del marxismo y sus dificultades y heterodoxias, todo ello actualmente ya alejado y poco transparente si no es con notable esfuerzo documental[46]. Es preciso asumir que la imagen internacional lukacsiana forjada sobre todo durante la segunda mitad del pasado siglo es por completo indesglosable de los más concretos avatares de la política comunista, su complicado y decepcionante desenvolvimiento, e incluso su final, que ya no alcanzó a vivir nuestro autor. Al fondo de todo ello se encuentra el proyecto estético y crítico perdurable de un hombre que, abandonado su neoplatonismo de juventud, se convirtió al marxismo y volvió a forjar la razón del realismo literario y la novela histórica a consecuencia de una ontología del ser social, la idea de totalidad y en general una ideología tan comprometida con el mundo político y su activo sectarismo como con su vida personal. La temprana aspiración de Lukács a una Estética, que acabará ejecutándose mediante la asunción del concepto central de "peculiaridad", fue recordada por él mismo

[45] También vertido al español por Manuel Sacristán: Th.W. Adorno, *El Ensayo como forma (Der Essay als Form)*, *Noten zur Literatur*, edición de Rolf Tiedermann, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, pp. 9-33. Vers. esp. en la antología de *Notas de Literatura*, trad. de M. Sacristán, Madrid, Ariel, 1962, pp. 11-36. En adelante citaré siempre por esta versión. (Existe otra traducción, de A. Brotons Muñoz en *O.C.*, 11, Madrid, 2003).

[46] Indefectiblemente sucederá así al lector actual si hojea y observa ya los mismos títulos de ciertos capítulos del volumen lukacsiano de 1954 doce años después publicado en español como *Aportaciones a la Historia de la Estética*.

como aspiración juvenil al concluir el prólogo que antepuso a la primera parte de su extensísima e inacabada *Estética* (Lukács, ed. 1963, 30-31) de madurez.

El arranque juvenil de la estética lukacsiana es parejo a su penetrante y original enfrentamiento al Ensayo, el vislumbramiento no sólo pionero sino agudísimo a edad muy temprana de un problema que viene a ser en realidad, como después indicaré, el fundamental de la literatura moderna. Y precisamente el primer o "joven Lukács", ajeno al marxismo, es aquel que en virtud de su interpretación del Ensayo pertenece a la historia intelectual más intensa e imperecedera del pensamiento contemporáneo, a su ideación, singularmente a través de una ideación neoplatónica. Adorno achacará a los ensayos tardíos del Lukács marxista el error cardinal de estar fundados en la creencia de que de una teoría podría con limpieza nacer un ensayo no amenazado espiritualmente en su experiencia.

En 1958 Adorno hará propio y reiterará el gesto lukacsiano, iniciando la edición de sus *Notas sobre literatura* mediante su teoría del Ensayo titulada *El Ensayo como forma* (*Der Essay als Form*), el mismo procedimiento utilizado en su día por el joven Lukács al compilar sus ensayos de predominante materia literaria, *El alma y las formas,* encabezados por *Sobre la esencia y forma del ensayo.* Idéntico gesto como justo reconocimiento y señal de continuación de la reflexión sobre la *forma*. Asimismo, Adorno hará en la primera cita de su ensayo referencia al de Lukács.

Según ya quedó dicho al comienzo, la reflexión alemana acerca del Ensayo toma como centro el problema de la *forma*, pero la idea de 'forma' en un sentido filosófico idealista y en puridad neoplatónico en sus inicios lukacsianos, completamente ajeno por supuesto al extensivo e inconsistente que tomará en la crítica literaria estructuralista o formalista. El género del Ensayo permite especialmente, e incluso reclama, y nosotros mismos la hemos ejercido, una adecuada consideración formal, va de suyo, pero no *formalista*, según la pretensión de cierta crítica francesa procedente del más rancio estructural-formalismo del pasado siglo. Esta crítica, desconocedora del valor de la 'forma', no articula idea alguna en estricto sentido, y aún menos en el sentido constructivo o ideador propio de la teoría poética. Justamente el Ensayo, por pertenecer al mundo del discurso de ideas al tiempo que al arte, pero no a la ejecución artística del mundo de la fabulación, hace ver con inmediatez aún mayor si cabe la impertinencia del instrumental formalista. Si la barbarie formalista respecto del arte verbal consistía en el reduccionismo y la malhadada supresión de todo concepto de tiempo, ya por naturaleza y por reduplicación histórica inherente a todo objeto verbal, en lo que se refiere al Ensayo deviene

además arrasamiento de la 'idea'. Más delante recordaremos el ímpetu lukacsiano al exponer cómo ante el surgimiento de la idea todo lo demás fenece.

La teoría del Ensayo vino a constituir un campo nuevo, el campo contemporáneo por antonomasia, dentro de la secular Poética, esa esfera doctrinal y prescriptiva de genial fundación tratadística aristotélica. Ello significa, a su vez, una inserción prominente en el marco de la Historia de las Ideas, de las ideas estéticas y literarias, de su concepción, pues el Ensayo, no por parte historiográfica pero sí de las ideas, constituye a su vez el vehículo contemporáneo de preferencia para la formación de éstas[47]. Por lo demás, el género Ensayo exige y permite sobre sí, más allá del pensamiento poetológico y especulativo, es decir de la Poética en sentido propio y de la reflexión filosófica más general que al mismo pueda corresponder, la concreta aplicación crítica, pero siempre una aplicación crítica regida por la cualidad estética y ética del saber humanístico y, en consecuencia, por el respeto a la entidad y naturaleza del objeto, no por algún proyecto irracional formalista caracterizable por la violentación desintegradora del mismo.

En lo que sigue, realizaré en cinco epígrafes una exposición crítica de la teoría alemana del Ensayo, incluyendo en ésta y en primer lugar lo referente a Lukács, para seguir con la teoría heredada de la forma, el pensamiento de Max Bense y una exposición más especulativa, imbricada con Benjamin, Musil y puntualmente Heidegger, del pensamiento de Lukács y Adorno como relación del Ensayo y su forma. Concluiré con la crítica de algunas aportaciones posteriores.

2. La teoría o Poética más relevante sobre el Ensayo[48] es sustancialmente una creación del pensamiento alemán, o de influencia alemana, del siglo XX a resultas, o acaso como conclusión, de una potente filosofía, la idealista, que tras la creación de la Estética como disciplina había de dejar no ya prácticamente constituida, pues lo estaba desde la Ilustración y la Romantik, sino definidamente perfilada la fórmula madura de la reflexión no sistemática, es decir ensayística, para un siglo que se iniciaba justamente tras la desaparición de

[47] Es importante insistir sobre este asunto, y además en el sentido particular de que es necesario reconocer la definitiva creación de la 'Historia de las Ideas', en tanto que 'Historia de las Ideas Estéticas', en la obra Menéndez Pelayo, esto es en el marco decimonónico de constitución de la Estética en España por obra de Milá y Fontanals. Lo he explicado (2014) detalladamente en otra ocasión.

[48] Entiendo 'teoría' en sentido amplio, pero 'Poética' en su sentido propio o restringido de *techne* o teoría acerca de qué es y cómo se construye o debiera construirse determinada clase de objetos.

Nietzsche. Lukács es pues el autor húngaro allegado a la cultura germana que genialmente inicia esta invención teórica, correlato de un ejercicio práctico que será de inmediato eminente en el común de las lenguas europeas.

Cabe afirmar que el Ensayo, el gran género moderno por antonomasia junto al poema en prosa, posee cuatro antecedencias, incluso alguna puramente antigua, especialmente a considerar: una primera práctica, otra tanto teórica como práctica, una última igualmente práctica y la ya directa aproximación moderna dieciochista al género. La primera, de origen griego y greco-latino, corresponde al género retórico aristotélico denominado epidíctico y, de otra parte, puede hacerse extensiva a ciertos momentos extraordinarios de la prosa de Platón o de Séneca. La segunda, que produce la afortunada naturalización del término que ha designado definitivamente al género, superando las formaciones del discurso o 'sermo', la oratoria, la didascálica y la historiografía, conviene hacerla corresponder de manera estricta con la obra de Michel de Montaigne, en la cual existe un precioso párrafo autodeclarativo técnicamente esencial y al cual ya me referí en un comienzo…[49] La tercera define más bien una tradición hispana oscilante y complicada en la que se encuentran inserciones discursivas en el género novelístico y otras varias modalidades entre las cuales sobresale la mística, pero que probablemente alcanza su originalidad y contundencia estilística en la forma híbrida pero sentenciosa de Gracián, sobre todo en *El Criticón*. El resto, en último lugar, es ya la prosa inglesa y a veces alemana e incluso en general europea protoensayística o propiamente de Ensayo producida por el siglo XVIII. Ahora bien, el Ensayo, como he explicado en otras ocasiones, es una creación moderna regida por dos condiciones de necesidad: el establecimiento de la libertad kantiana para un discurso antirretórico o ajeno al régimen retórico de la *argumentatio* y, en segundo lugar, la caída del concepto clasicista de finalidad[50]. No podría ser de otro modo, según veremos.

Georg Lukács y Theodor Adorno, según hemos matenido, son la horquilla que establece la primera y última gran ideación teórica del género Ensayo, las dos más altas realizaciones del pensamiento ensayístico tanto estético, en su carácter de filosófico, como programático o poetológico en amplio sentido producidas en el marco del siglo XX, en la época madura, convulsa y definitiva del género, cuando éste ya era una realidad eficiente

[49] Puede leerse el fragmento de Montaigne, presentado en bilingüe español-francés, en nuestro anterior capítulo.

[50] Expuse este argumento por primera vez en *Teoría del Ensayo* (1992). Véase la primera parte del presente volumen.

que iniciaba coexistencia (Lukács) con la Vanguardia histórica después prolongada, tras la posguerra, como Neovanguardia (Adorno). Todo ello era ya el permanente y sustantivo establecimiento de una convergencia de arte y pensamiento, la gran ideación moderna de la literatura, el último gran género, la invención que cierra el arco inaugurado tratadísticamente para el conjunto de la literatura por la tragedia griega y la Poética aristotélica. En este sentido es preciso aducir que estamos ante uno de los momentos mayores del saber estético y literario de Occidente, su gran momento final según el actual curso de la historia.

Tanto el ensayo de Lukács sobre el Ensayo como el más tardío de Adorno, al igual que el cronológicamente intermedio de Max Bense, parten del concepto de "forma" y entretejen aspectos cuya repercusión teórica y en líneas generales literaria y filosófica será de primer orden, según comprobaremos a partir de diferentes consideraciones. Entre uno y otro extremo se encuentran otras aportaciones germanas relevantes, la más temprana de Walter Benjamin, la reflexiva-narrativa de Robert Musil y, en cierto modo, además de la citada y más monográfica de Max Bense, algunas ideaciones de Heidegger. Sin embargo, el texto de Lukács posee, como quedó sugerido, la especial grandeza de lo originario sustancial, de la inauguralidad o primera entidad de envergadura teórica. Si sobre todos ellos es de notar de alguna manera la precedencia de Lukács, en el caso de Adorno pesa el conjunto de todos los anteriores.

El problema del Ensayo, del género a un tiempo filosófico y literario, o del "tratado", o de la "exposición" que proponía Benjamin, es clave para el pensamiento del siglo XX y la forma de Ensayo y filosofía. El centramiento del concepto de 'forma' selecciona un problema que no atañe aisladamente al Ensayo pero que en éste adquiere la especial dificultad de lo aún no con precisión planteado y por tanto no ya sin resoluciones posibles heredadas sino desprovisto de pasado alguno capaz de implícitamente prescribirlas. Esto atañe, en Lukács, a un proyecto de saber autoconsciente para la crítica, que vendrá a estar determinado como *esencia* por ésta, y los modos de expresión del pensamiento; para Adorno se trata de una decisión enraizada en el enfrentamiento a la filosofía sistemática y en general al *statu quo* académico, ante el cual postula la forma del Ensayo como medio libre a fin de sobrepasar la ciencia académica y, por ende, sus géneros predominantes de la monografía y la tesis de doctorado y, en general, el cerramiento del 'sistema' filosófico de herencia clásica. Por principio, pues, el problema consistirá justamente en qué se conciba mediante el referido concepto de 'forma'.

3. El problema de la teoría del Ensayo remite de manera directa, si atendemos a la historia de la cultura elaborada e incluso a aquello que epistemológicamente se denomina “ciencia real”, a la cuestión del género literario, a la vez que esta última categoría remite por principio al concepto más general de ‘forma’, ya esto se haga explícito o no. Y el asunto consiste, por una parte, en si se asume el Ensayo teoréticamente en tanto género y, asimismo, como necesariamente ha de ser si no media dejación, qué sentido o entidad teórica se le otorga; y por otra parte, qué se entienda por ‘forma’, y esta forma en relación al Ensayo y a la verdad o razón de su contenido. Evidentemente se trata sobre todo de la forma interna, idea, si bien ésta, referida a género literario, podrá o habrá de conectar con la expresión, y así en Bense, para quien la idea emerge permanentemente hasta la forma de la prosa como posibilidad de género. Lukács viene a situar el problema del género del Ensayo a través de los conceptos de “crítica” y “arte” y, según comprobaremos, conduciendo la ‘forma’ a la ‘vida’, mediante una suerte de reformulación romántica y kierkegaardiana tanto del sujeto como de la literatura.

En realidad, para el autor de *El alma y las formas* la idea de ‘forma’, según puede seguirse de la lectura de su *Correspondencia de juventud,* se suscitó previamente como importante problema en la formulación de ese título: de una parte, por relación sobre todo con la épica, y de otra en cuanto rigurosa intención relativa al orden de esos términos, ‘alma’ / ’forma’. Esto ha de tenerse presente por varias razones. Leo Popper, el amigo prematuramente fallecido (en octubre de 1911) y confidente de Lukács a quien va dirigido a modo de carta *Sobre la esencia y forma del Ensayo*, le exponía justamente dos años antes su acuerdo con el orden previsto para los artículos de *El alma y las formas,* aunque no con el orden de los términos utilizados en este título, el cual inicialmente por lo demás llevaba, en húngaro, el subtítulo de “Experiencias”, que al final pasaría a “Ensayos” en la definitiva versión alemana. Leo Popper se mantiene firme en su propuesta de orden inverso, las *formas* y el *alma,* a fin -según dice- de expresar mejor su “sospecha” acerca del carácter ahí “secundario” o “accidental” de ‘alma’. Pero el hecho es que, todo parece indicar, Lukács albergaba ya una suerte de idea o pre-concepto de ‘totalidad’ a construir mediante la sucesiva determinación de formas de *la* forma en los ensayos que habían de componer su libro, de tal modo que nosotros, según resulta evidente, pudiéramos interpretar esas formas como los aspectos de un alma toda e imbuida de platonismo

(Lukács, 1981)[51]. Luego indicaré además cómo el concepto dialéctico también preexistía en el joven Lukács, en nuestro Lukács no marxista. Pero a Popper le intriga el porqué de un título tan "exacto" respecto del contenido y no simplemente "Ensayos". Le dice Popper que a riesgo de que le tome por completo sin imaginación, encuentra excelente el simple cambio mediante la inversión de términos que ya le mencionaba desde hacía un tiempo, que ello se corresponde con los sentimientos expresados en el prefacio y ciertas palabras del ensayo dedicado a Kierkegaard ("en los escritos del crítico, la forma deviene destino ahí, el principio creador de destino, desea construir puentes de formas gracias al reencuentro de las almas"); que no ve mejor título, "más rico, sincero, arrogante y modesto a la vez, más centrado"; y que aun así seguirá buscando y le dirá de todo lo demás. Si Lukács afirmaba que había entendido la relación épica-forma, que la novela es la forma del romanticismo y cuáles son las relaciones del humorismo (romántico) con la forma; que además la relación entre "arte abierto" y "arte cerrado" es la metafórica del drama frente a la forma de la epopeya primitiva, cuya verdad es en parte histórica y en parte formal…, y que al fin los contenidos psíquicos no pueden ser comunicados, no son más que un esquema susceptible de ser sugerido, constituyendo la forma artística la aplicación consciente de este mecanismo[52]. Popper por su parte le señalará que en el texto sobre Kierkegaard "la forma oscurece al contenido". En este punto, Lukács se hace consciente de que su pensamiento sobre la forma a fin de cuentas procede de Irma, la pintora amiga común y de él exnovia, que más tarde se suicidará[53].

51 Véase G. Lukács (1981), *Correspondence de jeunesse 1908-1917,* Choix des lettres, prefacé et annoté par Éva Fekete et Éva Karádi, Budapest-París, Corvina Kiadó-Maspero, 1981, p. 68, carta de 26 de octubre de 1909, y pp. 75-76 para lo que sigue. En las citas textuales de esta correspondencia la traducción es nuestra. Y es preciso observar lo siguiente: tan solo la lectura de estas cartas, de manera limitada a complementar con la del *Diario* que después se indicará, hace posible reconstruir la completa dimensión y los avatares del problema lukacsiano de la 'forma'. Puede verse en lo que arriba se expondrá. La correspondencia de Lukács con su íntimo amigo Popper, y su exnovia Irma, además de con los diversos intelectuales con quienes entra en comunicación (Bloch, Curtius, Manheim, Worringer…), es imprescindible para poder comprender la configuración de *El alma y las formas* y, sobre todo, como ha quedado dicho, el concepto clave de 'forma' que rige cada uno de los ensayos y el conjunto de los mismos en tanto que obra, así como en general el debate previo interno y subsiguiente o más público que la envuelve y por ello el pleno contexto de la 'forma' del Ensayo y el mismo título *Sobre la esencia y forma del Ensayo*.

52 Véase Lukács (1981, 65), *Correspondence de jeunesse*.

53 Es de anotar aquí, y será conveniente para poder entender el proceso vital del autor y su obra, que en la correspondencia introduce Lukács relevantemente la cuestión del modo de dedicar el libro, la proyectada edición alemana, a su exnovia Irma sin incomodarla, pues ha constatado últimamente –dice a Popper- que ella es todo e incluso sus cuestionamientos o "problemas de forma" de ella provienen (Ibid., p. 98). El hecho es que Lukács ha experi-

En junio siguiente le explica Popper cómo cree en la forma no en tanto que esteta sino en tanto que hombre prudente, y es necesario hablarle así porque se ha jurado a sí mismo y a sus lectores que Lukács llegará a ser un crítico de la forma, siendo que ahora ve su reputación comprometida… Pero ironías aparte, Popper dice al amigo que piensa en las ideas y cómo la forma debe ser su ficción, a la cual aferrarse como al libre albedrío, pues las ideas, como el determinismo, vienen por ellas mismas. Y en el caso de las ideas que cada día le vienen como el Padrenuestro, la única cosa a la cual debiera atenerse es al "aspecto con que aparecen, la redondez de la forma" (Lukács ed. 1981, 100). Una especial determinación que Lukács comunica a Popper es el propósito de sobrepasar su propio estilo mediante la consecución de una "forma apodíctica", de sobrepasar su estilo "*quizás*", confinando la duda al dominio de pensamiento, "*ante rem*"(p. 103). También criticará duramente Lukács la falsa unidad promovida por la filosofía racionalista para un mundo que ofrece desprovisto de su heterogeneidad y en realidad ya existe unificado, racionalismo que no es sino un "*arte inconsciente*" que estiliza de manera confusa. Pero el momento trágico se encuentra en que la filosofía del arte es el propósito mientras la noción de forma es la noción suprema y decisiva, lo cual es ajeno al racionalismo, en cuya lógica el arte no es más que "una tautología estúpida, una copia fallida de lo que existe en la realidad" (p. 138). En fin, el hecho es que Lukács había comentado con entusiasmo a Popper que acababa de leer a Plotino y comienza por exponerle su conclusión acerca de la unidad y la pluralidad, argumento éste que ciertamente atañe a la relación 'alma' / 'formas'.

Según Lukács, Kierkegaard es "el paradigma de mi forma". Siguiendo su interpretación, en Kassner se encuentra la unidad del problema de la forma y el problema de la vida; en Sterne esto mismo en negativo, y en positivo en Ernst, pudiéndose concluir con la pregunta: "¿la forma es el juicio supremo de la vida?" (p. 114). Dos meses después propone a Popper este orden de textos para *El alma y las formas*: tras el Prefacio, los ensayos sobre Kierkegaard, George, Philippe, Storm, Novalis, Beer-Hofmann, Kassner, Sterne y Ernst

mentado y reflexionado a través de su relación, deliberadamente interrumpida por él, con Irma, siguiendo una interpretación del destino en la estela definida por Kierkegaard y la relación de éste con Regina, lo cual recuérdese se corresponde a su vez con uno de los ensayos de *El alma y las formas.* El suicidio de Irma, con anterioridad a la muerte del amigo común Popper, una vez fallidamente casada, en breve plazo, con alguien inadecuado, echa abajo el factible desenlace bien resuelto previsto por Lukács, que había intentado la solución conseguida por Kierkegaard para Regina. Indudablemente, todo esto crea una realidad amarga y trágica en la cual se desenvuelve la formación de *El alma y las formas.*

(p. 135). Por así decir, mantengamos primeramente que Lukács parte de la forma del idealismo kantiano pero, haciéndola cruzar por una gama de sus autores elegidos, autores por cierto no muy conocidos en general, la resuelve platonizadamente como interpretación de la existencia gracias a una suerte de combinatoria caleidoscópica. El hecho es que el Prefacio se convertirá en el texto *Sobre la esencia y forma del Ensayo*, reflexión metateórica de género que introduce el conjunto y, a partir de ahí, el orden del libro, ya fallecido Popper, será otro, el que voy a exponer enumeradamente, atendiendo y transcribiendo textualmente lo relativo al concepto clave de 'forma':

i. "Platón, poesía y las formas (Rudolf Kaasner)". *La pregunta inicial es si hay estilo en la vida de un hombre. Se formula la polaridad de poetas y platónicos. Desde la posición de los platónicos, nunca puede decirse por sí mismo todo, ni entregarse enteramente a una cosa, pues nunca están completamente llenas sus formas o bien han dejado de contenerlo todo en sí. La forma del platónico es el análisis, la prosa. Piensa Lukács que no es cierto que dos tipos de artista análogamente dotados para la creación elijan como forma de expresión, por influencia de motivos extrínsecos, el uno el Ensayo y el otro, pongamos por caso, el drama. Cada uno de ellos, de ser un verdadero artista, hallará su forma de arte según el grado de su propia capacidad de vivir (o quizá mejor: de crear hombres). Por eso el platónico, cuando quiere hablar de sí mismo ha de hacerlo a través del destino de otros, y precisamente de aquellos en quienes lo dado, lo ya configurado de la vida, lo eterno inmutable es lo suficientemente rico como para llegar a las más profundas intimidades de su propia alma*[54].
ii. "La forma se rompe al chocar con la vida (Sören Kierkegaard y Regina Olsen)". *El valor vital de un gesto. Dicho de otro modo: el valor de la forma en la vida, el valor de las formas, que crea vida y la exalta. El gesto es sólo el movimiento que expresa claramente lo inequívoco, y la forma es el único camino de lo absoluto en la vida; el gesto es lo único que es consumado en sí mismo, una realidad y más que mera posibilidad. Sólo el gesto expresa la vida…. ¿Tiene sentido el concepto de forma desde la perspectiva de la vida?* (A.F. 57).
iii. "A propósito de la filosofía romántica de la vida (Novalis)".

54 Ahora y en lo que sigue, en cursiva, transcribo literalmente y sólo en alguna ocasión resumo levemente. Cf. *El alma y las formas,* pp. 46 y 52-53. Para lo que sigue, cito entre paréntesis A.F.y número de página.

iv. “El espíritu burgués y “l’ art pour l’ art” (Theodor Storm)”.
v. “La nueva soledad y su lírica (Stefan George)”.
vi. “Nostalgia y forma (Charles-Louis Philippe)”. *La forma es una superación del sentimentalismo. En ella deja de haber nostalgia y soledad: devenir forma es la gran consumación de todo. Pero las formas de la poesía son temporales, y por tanto su cumplimiento ha de tener un antes y un después; no se trata de un ser sino de un devenir* (A.F. 169).
vii. “El instante y las formas (Richard Beer-Hofmann)”. *Las formas son necesidades naturales… Una pregunta, y en torno suyo la vida; un silencio, y en torno suyo y detrás el rumor, el ruido, la música, el canto total: eso es la forma* (A.F. 186).
viii. “Riqueza, caos y forma (Un diálogo sobre Lawrence Sterne)”. *La forma es la intensificación de los últimos sentimientos, vividos con la mayor fuerza, hasta que alcanzan significación independiente* (A.F. 228).
ix. “Metafísica de la tragedia (Paul Ernst)”. *La forma es el juez supremo de la vida. El poder de dar forma a una fuerza juzgadora, algo ético, y en toda configuración está contenido un juicio de valor. Todo tipo de dación de forma, toda forma de literatura es un estadio en la jerarquía de las posibilidades de vida* (A.F. 272).

Así, pues, Lukács traza una dialéctica sutilizada de la forma, una interpretación combinatoria de la misma en el marco caleidoscópico de posibilidades que se le brindan pero también que le impone el proceso de un devenir crecientemente trágico que le deja finalmente ante la soledad resultado de la muerte por completo imprevista de sus dos seres queridos y ante el fracaso imponderable del error y la culpa propia, el “vacío”. La disposición final de *El alma y las formas* es no ya solidaria sino directo resultado de ese proceso de consecuencia doblemente trágica, causa que amargamente hizo patente en carne propia la imposición de “la vida”, el concepto de indagación romántica por él proseguido con amplitud de medios en relación con la forma a propósito no sólo de su artículo sobre Novalis sino en la determinación respecto de su teoría del Ensayo y que al fin, por imposición de los hechos, se apoderaría de su vida propia, de su vida real o práctica, conducida por el destino a tragedia romántica. La preexistencia que dijimos de un preconcepto de ‘totalidad’ así como de un concepto de ‘dialéctica’, un fuerte concepto de dialéctica inmerso en la ideación neoplatónica unitiva

de Friedrich Schiller, que sería primordial para Hegel, y también lo habría de ser para el Lukács marxista, pero ahora quiero subrayar que para el joven Lukács, es exigencia de la comprensión de la posibilidad, por lo demás conducida hasta Kierkegaard, de superación de toda diferencia entre lo real y lo ideal[55]. Y asimismo puede entenderse a partir de ahí la sobreposición final mediante la interpretación dedicada a Sterne, "intensificación", pero con resolución final de Ernst, la "tragedia", la forma como "juez" supremo, los diferentes grados de la literatura como "posibilidadades de vida" y la imposición conclusiva de "algo ético" y un "juicio de valor". He aquí el camino de salida, el futuro como superación de la tragedia presente. Y en este sentido es como pienso se ha de concebir la idea última lukacsiana de la forma del Ensayo, respecto del alma; el Ensayo al fin separado de su hermana la Poesía. Esta es la penetrante visión de Lukács, en la cual el Ensayo, como veremos, permanece arte, una otra forma de arte, por él ejemplificada mediante los ensayos de *El alma y las formas*.

El tardíamente publicado (póstumo, pues permaneció en caja fuerte) *Diario 1910-1911* (Lukács, ed. 1985)[56] muestra el centramiento del asunto "Irma y la vida", así como la especificación, también tratada con Popper en la correspondencia y argumentada en *Sobre la esencia y forma del Ensayo*, acerca de la diferencia entre "*la* vida y la *vida*" (Diario, 77 y 89), ahora a su vez a propósito de Irma, y después la gran amargura final y los pensamientos de suicidio propio. Había vuelto, según también ya quedaba reflejado en la correspondencia, a la cuestión del descubrimiento de las diferencias, en última instancia, "entre las formas de la épica y del drama, alrededor de lo cual va a girar mi ensayo. Y de esta manera toda esa abstracta metafísica de la forma nos vuelve a llevar al centro de todas las cosas: a Irma". Sólo que ese centro se hizo agitada cuenta de la vida. Pero también habría de morir Popper, en breve. "Ahora todo: distinto. Me encuentro otra vez arrojado hacia mí mismo. Alrededor mío sólo la noche y el vacío" (Diario, 108). Pero "…sólo en la vida se perciben las formas" (Diario, 102). Decía bien Agnes Heller que Lukács "introdujo, poetizado, su amor en su obra y ésta fue su tragedia. Pero él insertó esta tragedia en su vida"[57]. Digno

[55] Puede verse mi Estudio preliminar (ed. 2014) a Friedrich Schiller, *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental,* pp. XI-XXXIV.

[56] G. Lukács, *Diario 1910-1911 y otros inéditos de juventud* (1981), trad. de P. J. Brachfeld, ed. esp. de J. F. Yvars, Barcelona, Península, 1985. En lo que sigue, cito arriba entre paréntesis Diario y número de página.

[57] Cf. A. Heller, "El naufragio de la vida ante la forma: Georg Lukács e Irma Sidler", en Id., *Crítica de la Ilustración,* trad. de G. Muñoz y J. F. López Soria, Barcelona, Península, 1984,

final de la ironía romántica de la vida, para la cual el Ensayo aparece como una suerte neoplatónica de superación.

La progresión trágica de los acontecimientos hizo girar la caleidoscopia lukacsiana, pero permaneciendo estable en su raíz o fundamento neoplatónico. El hecho es que un hombre joven y capaz había de alcanzar la superación unitiva y dialéctica mediante el Ensayo. Y además, "todo conduce a la vieja pregunta: ¿cómo puedo ser un filósofo? Es decir, puesto que como ser humano no puedo salir nunca de la esfera ética -¿de qué manera puedo dar forma a lo más elevado?" (Diario, 123). Así, digamos, el platonismo vino a ser reemplazado por el marxismo y, en fin, el azar como destino en la tragedia individual alcanzó a convertirse en el error como destino en la tragedia de la Historia.

4. Conviene examinar, como he hecho en otras ocasiones, la posibilidad de un concepto general de forma para el arte del lenguaje, ya se trate de un concepto metafísico de forma o de un concepto, con todas las repercusiones que se quiera, de base puramente escritural. A mi juicio el lenguaje consiste, neoplatónicamente, en *figura viva*, es decir *forma viva*, síntesis positiva de sublimidad y belleza, y síntesis necesaria entre materia y espíritu-forma. Ésta es la cuestión esencial del lenguaje. La escritura, al igual que la verdadera lectura, habrá de ser, pues, forma justamente viva. Lukács es muy consciente de este léxico de 'vida' (*vida viva*, *hacerse vivo*, *vivacidad*…) en *Sobre la esencia y forma del Ensayo*. Plotino consideraba la belleza de los cuerpos no sólo respecto de la vista sino del "ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras", y que la escala platónica alcanza la belleza de las cosas inmateriales, hasta lo Uno o Bien que es principio sumo de la belleza. Entenderemos que respecto de nuestro objeto la situación en la escala es doble por encontrarse compuesto tanto en lo material como en lo inmaterial. Según Plotino, las cosas bellas lo son por su propio sustrato, así la virtud, o por participación en una forma, la cual hace uno de algo compuesto de muchos y se asienta tanto en las partes como en los todos, no teniendo aquí nada esencial que ver

p. 214. También interpreta bastante atinadamente Heller en estos términos: "Lukács recreó su relación con Irma Seidler. Sin embargo, en ninguno de los ensayos podemos descubrir ni una sola similitud objetiva. La recreación de la relación consiste en la exploración de las *posibilidades* de la relación. Estas *posibilidades* es lo que Lukács pensó (y vivió) conforme a las normas de la conducta 'platónica'. Estas posibilidades son ensueños o, más exactamente, visiones racionales, los sueños y visiones de 'lo que puede ser si'. En estos sueños y visiones, empero, el otro es sólo una vaga forma, un objeto indefinido, *el único ser real es el individuo que sueña*" (p. 179).

la teoría de las proporciones, como demuestra la existencia de la belleza en los objetos simples. El *arte* podrá dar belleza a una casa entera; una *naturaleza* particular podrá dar belleza a una piedra sola y entera. Y en este punto introduce Plotino sabiamente el acordamiento de la belleza con lo suyo y el juicio de ésta con el alma; pero la pregunta consiste en: "¿cómo es que lo inherente a un cuerpo es acorde con lo incorpóreo?". ¿Qué permite el acordamiento bello entre forma exterior y forma interior?: "Es que la forma exterior, si haces abstracción de las piedras, es la forma interior dividida por la masa exterior de la materia, una forma que es indivisa aunque aparezca en una multiplicidad. Así pues, cuando la percepción observa que la forma inmanente en los cuerpos ha atado consigo y ha dominado la naturaleza contraria, que es informe; cuando avista una conformación montada triunfalmente sobre otras conformaciones, congrega y apiña aquella forma desparramada, la reenvía y la mete dentro, ya indivisa, y se la entrega acorde, ajustada y amiga, a la forma interior"[58].

Se diría que Lukács ha interiorizado especulativamente, pues en principio partía meramente de Platón sin Plotino, la concepción hermenéutica de Dilthey, quien a su vez presupone a Schleiermacher. Dilthey, que desde un primer momento incardina el "método comparado" para la propia conciencia de la individualidad, entiende el *comprender* como *proceso en el cual, partiendo de signos sensiblemente dados, de algo psíquico, cuya manifestación son, conocemos este algo psíquico*. Los diferentes grados del comprender se hallan condicionados en primer término por el *interés*, siendo la *interpretación* la *comprensión técnica de manifestaciones de vida permanentemente fijadas*, trátese de artes plásticas, como ya proponía Wolf, o de la extraordinaria literatura. Consiguientemente, *el arte de comprender encuentra su centro en la interpretación de los vestigios de la existencia humana contenidos en los escritos*, cuyo tratamiento interpretativo y crítico es el punto de partida de la *filología*, siendo la crítica literaria el *aspecto estético* de ésta (Dilthey ed. 1978, 321-342). Según Dilthey, la amplitud madura del método hermenéutico acontece gracias a la prodigiosa coincidencia en Schleiermacher del virtuosismo filológico junto a la genialidad filosófica, asumiendo la interpretación de las obras como "desarrollo técnico del proceso de comprender que se extiende sobre toda la vida y que se refiere a todo género de discurso y escrito", superando las parcialidades gramaticales, históricas, estéticas y reales mediante una interpretación de lenguaje y después psicológica capaz de situarse en el

[58] Cf. Plotino (ed. 1982), *Enéadas, I-II*, I,6.

"proceso creador interno", de avanzar hacia las formas exterior e interior. La base para la fijación de reglas interpretativas es proporcionada por el análisis del comprender, análisis que ha de efectuarse a la par que el análisis de la producción de las obras. Así, la relación entre comprensión y producción permite fundamentar el medio y el límite interpretativo. A propósito de exponer un desarrollo del concepto de *forma interior*, aduce Dilthey que "es necesario penetrar en la realidad, es decir, en la vida interna que se esconde tras la forma interna de la obra singular y de la conexión de esta obra. Es distinta en las diversas ramas de la creación. En los poetas, la facultad creadora, en los filósofos, la conexión de la concepción de la vida y del mundo, en los grandes hombres prácticos su práctica posición de fines frente a la realidad, en los religiosos, etc." Esta es la conexión de la filología con el superior comprender histórico[59]. La forma en la crítica resultaría de la participación de un sujeto cuyo ejercicio de leer ya es premisa para la comprensión de la escritura. Así, el Ensayo como verdadera interpretación, condición de la crítica, por principio se apropia de la forma interior de la obra que se hace patente mediante la propia crítica.

El joven Lukács especula de manera detenida y penetrante, finalmente sufriente, sobre la idea de 'forma', su sentido y posibilidades. Original o platónicamente, la forma es relativa a la idea. Plotino, hemos podido ver, le mostró la cuestión de la pluralidad como unidad. *Sobre la esencia y forma del Ensayo* comienza debatiendo la posibilidad general de la obra que introduce, acerca de la reunión de los ensayos de *El alma y las formas,* de si ésta pudiera crear una forma nueva mediante la existencia de un principio común a todos ellos, "una nueva unidad, un libro". Pero "¿qué es esa unidad, supuesto que exista?" Y "en qué medida poseen forma los escritos realmente grandes que pertenecen a esta categoría y en qué medida esta forma es independiente; y en qué medida el tipo de intuición y su configuración desgajan la obra del campo del campo de las ciencia y la ponen junto al arte, pero sin borrar el límite entre ambos; en qué medida le comunican la capacidad de una nueva reordenación conceptual de la vida, manteniéndola, al mismo tiempo, lejos de la perfección helada y definitiva de la filosofía". Es decir, "la crítica, el ensayo" "como obra de arte". Se trata de una contigüidad, sin "borrar el límite". Una nueva reordenación conceptual de la vida cuya forma de arte posea una fuerza propia, diferenciada "con definitiva fuerza de ley de todas las demás formas de arte". Dicho de otra

59 Dilthey (ed. 1978, 341). Véanse, además, sus ensayos (1886-1892) reunidos con el título de *Poética* (ed. 1961), y sólo complementariamente, *Literatura y fantasía* (ed. 1978a).

manera, ¿no existe una específica forma o penetración de reflexión o crítica y arte? De ahí concluirá Lukács que la coincidencia es el "gesto". Según la discriminación de Lukács, mientras que la poesía recibe su forma del destino, y sólo así, en el Ensayo, desprovisto del destino ordenador de la carne de su propia carne, la forma se hace destino o principio de destino.

Theodor Adorno, cuyo pensamiento estético incide en el centro problemático de la cultura moderna occidental y se propone cubrir el arco temporal posterior a Hegel, focaliza el Ensayo en su sentido preferente de crítica y pensamiento libre superior a la ciencia, diríamos nosotros de la serie establecida social y de humanidades. Pero el Ensayo es también el único género literario, como dijimos, junto al estrictamente artístico del "poema en prosa" y el ambivalente, o alternativamente, artístico e ideológico del "fragmento", configurado de manera definitiva por la Modernidad. No obstante, Adorno, si bien no sólo ejerce una estética, es decir una filosofía del Ensayo sino asimismo una Poética, *techne* en amplio sentido incluso implícito, por cuanto presenta un conjunto de reflexiones de valor entitativo y función prescriptiva, se mantiene ajeno a la idea de arte y no incorpora a diferencia de Lukács el concepto de género sino que se mantiene ajeno a los nombrados u otros y hace suyo, elevándolo, ahora sí como aquél a término sustantivo del título de su trabajo, el concepto más general de 'forma'. Se comprende este modo de actuar y en razón no sólo de la línea teórica de los autores precedentes, pues la propuesta no es estrictamente la de una doctrina implícitamente programática sino la de una crítica filosófica que de hecho subsume a aquélla. Proceder a explicitar un concepto de género literario hubiese supuesto para Adorno penetrar en una realidad literaria contemporánea particularizada así como en una tradición técnica que necesaria y enmarañadamente empieza por Platón y Aristóteles y por sí misma como disciplina complejizada le hubiese impedido o más bien alejado de la libre elaboración de su idea de forma para el Ensayo al tiempo quizás que la propia posibilidad de componer un texto sobre el Ensayo justamente a su vez en forma de Ensayo. El hecho, por lo demás, según dijimos, es que Adorno, en coincidencia aceptada o emulando a Lukács, también utilizó su ensayo sobre el Ensayo como pórtico y fundamento para la edición compilada de sus textos de esa clase, dándole a éstos la titulación figurada de *Notas*, se entiende que por relación menor o irónica respecto de nociones de obra mayor, desde luego al menos por extensión, según eminentemente habría de ser considerada la *Teoría estética*. Con todo, ésta, en su criterio, todo sea dicho, tampoco admitiría la designación filosófica de 'sistema', ya que la propuesta formal, y no sólo, en este caso consistía en destruir la forma

vigente o tradicional de la filosofía académica heredada y elevar la forma del Ensayo como la forma de la alta Crítica, pero una crítica de suyo ajena al arte. Adorno, pues, a diferencia de Lukács no parte del saber neoplatónico a través de una refinada filosofía idealista sino de la pura herencia del idealismo como Ilustración. Más adelante observaremos las conexiones de todo ello.

Adorno, cuyo texto puede entenderse en realidad como un desafío a la capacidad de pensamiento neopositivista en contraposición a la suya propia expresada en ese mismo ensayo, realizó la más penetrante y radical crítica a ese neopositivismo formalista de su tiempo, para el cual sin duda pensaba en Max Bense, a quien cita. Dice ahí Adorno que "el pensamiento tiene su profundidad en la profundidad con que penetra en la cosa, y no en lo profundamente que la reduzca a otra cosa". Se diría imposible enunciar con mayor tino, brevedad y precisión una crítica estricta y penetrante de los positivismos.

5. Entre los escritos geniales de Lukács y Adorno, compuso Max Bense, tras la segunda guerra mundial, ya dijimos, una notable reflexión sobre el Ensayo, otro ensayo sobre el Ensayo a partir dominantemente de un concepto de 'forma'. Pero Bense, que también compuso una Estética[60], algunos años después de su ensayo sobre el Ensayo, derivó, siguiendo el más radical formalismo de su época, hacia una semiótica matemática en sí misma encerrada.

El ensayo de Bense sobre el Ensayo data de 1947. Lo expondré en lo que sigue[61] casi literalmente, mediante epígrafes, sobre todo en lo que se refiere a las ideas de 'forma' y 'crítica'. Bense (1947, 414-424) comienza diciendo que no debe sorprender que un lógico se disponga a decir algo sobre un par de cuestiones sutiles de la prosa, su forma y estilo, pues ya es hora de reflejar los hermosos elementos literarios y poéticos en relación tanto con el ésprit géometrique como con el ésprit de finesse. Está presente una vez más la afirmación de Pascal, y sería bueno que los poetas y los escritores se manifestaran de vez en cuando acerca de la experiencia con la prosa, fragmentos, versos y frases; de ese modo se elaboraría una teoría que, al margen de su propia ventaja, sería de origen empírico. Puesto que el verso no sirve de demarcación única, como ya observó Sulzer, la cuestión reside en cuándo nos encontramos ante un fragmento de verdadera prosa y cuándo ante un frag-

60 Puede verse, como complemento, M. Bense (1973, 56-63), "Forma y abstracción", en Id., *Estética*.

61 M. Bense: "Über den Essay und seine Prosa". En razón de su importancia y su escasa accesibilidad incluí una exposición detenida de este texto, casi en traducción literal, en mi *Teoría del Ensayo.* Véase Primera Parte del presente volumen.

mento de poesía, así como la tenue huella de la transición de la poesía a la prosa. (Ahora bien, será preciso recordar que Bense acabaría en poco tiempo por convertirse en un formalista radical).

i. *Es necesario aclarar que el intelectual es creador o profesor, tiene en cuenta una criatura o tendencia. Una diferencia esencial entre el poeta y el escritor consiste en que el primero es creador y acrecienta el ser, mientras que el segundo expone la educación, la tendencia del espíritu. Por ello la poesía hace posible la creación y la prosa básicamente sólo la tendencia; es decir, son respectivamente medios de creación y de tendencia, y si la una es categoría de lo estético la otra ocupa en lo ético su lugar natural. De ahí se concluye que el arte sólo interesa desde el punto de vista de su producción y que cada estadio estético elaborado por el arte significa una aproximación a la creación, a diferencia del estadio ético, que nada tiene que ver con la producción, pues queda en la formación, la educación, la transformación y la revolución. Así, la distinción entre estilo estético y estilo ético es cualitativa, por más que existan evidentes estadios intermedios entre las obras de la poesía y las obras de la prosa.*

Lessing, Herder, Kierkegaard y Nietzsche son escritores de tendencia de gran estilo que no sólo influyeron en el siglo XIX *sino que también representan hoy fuerzas vivas. Gide, Unamuno y Ortega caen asimismo bajo esta conceptuación. En tales escritores se observa una coincidencia interna entre tendencia y creación. Donde hay creación, hay poesía, es innegable, pero habrá que considerar también la expresión, la forma en que la creación se obtiene y representa enérgicamente sustentada y no por medio del pathos, de la alusión, sino por medio de la tranquila manera de la repetición incansable. De esto se deriva la efectividad de una prosa que en ojeadas detenidas actúa igual siempre; se elimina el proceso incluso en el mismo cambio de las palabras. No sólo el pensamiento de este escritor tiene una tendencia sino que la expresión del pensamiento grita señalándolo; la prosa se muestra entonces, cuando en forma calculatoria posee señales para determinadas modificaciones que deben expresar determinada conexión con determinada objetividad. Evidentemente, esa curiosa prosa calculatoria respira el espíritu de una fuerte precisión expresiva, es criptorracional. Oculta su razón porque no es pura tendencia, sólo por coincidencia lo es; aún es poesía y se consume en lo creado, no para querer la tenden-*

cia. Eso debe ser así, cuando se persigue una intención de la forma, no del pensamiento. En y para sí, esta voluntad será dominada por una razón, pero la razón debe llegar a querer esconder la forma, la cual permanece categoría estética. Ahora bien, ¿puede una tendencia que se desarrolla de la pura forma consistir en la duración? ¿Ya no es siempre la tendencia además pensamiento, contenidos? El problema de la forma es de abstracción, y siempre hay un punto en el que la abstracción se transforma en un acto enormemente concreto, pues la tendencia de su naturaleza hacia una voluntad, impulsada por un pensamiento, que se sustenta, representa, es un fenómeno existencial; en ninguna consideración puede disimular el momento existencial, si es verdadera tendencia, y de ahí se desprende el que en cada tendencia estética existe un punto en el cual se destaca lo ético. Aceptaremos, por consiguiente, que hay un singular confinium *que se forma entre poesía y prosa, entre estadio estético de la creación y estadio ético de la tendencia, que permanece aunque un poco cambiante en su manera de ser. El Ensayo significa la expresión literaria inmediata de ese* confinium*; es una realidad objetiva independiente, es él mismo una realidad literaria. El Ensayo es un trozo de prosa, pero no un fragmento en el sentido de los pascalianos, ni un trozo de épica en el sentido de la de Stendhal.*

ii. *El Ensayo es expresión de un método de experimentación; en él se trata de un escribir experimental y ha de hablarse de él en el mismo sentido en que se hace de la física experimental, delimitable con bastante claridad de la física teórica. En la física experimental, por mantener la comparación, se formula una pregunta a la naturaleza, se espera la respuesta y ésta prueba o desecha; la física teórica describe la naturaleza, demostrando regularidades desde necesidades matemáticas, analíticamente, axiomáticamente, deductivamente. Así se diferencia un Ensayo de un Tratado. Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexiona; quien se desprende de diferentes páginas y de un vistazo resume lo que ve, de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones creadas en la escritura. Lo ensayístico no sólo se encuentra en la forma literaria, en algo que se redacta, sino que el contenido, el objeto de que se trata aparece como "ensayístico", pues aparece bajo ciertas condiciones. Cada ensayo posee una fuerza de perspectiva en el sentido de Leibniz, Dilthey, Nietzsche y Ortega;*

sustenta un perspectivismo filosófico, en el sentido de que en sus consideraciones ejercita un determinado pensamiento y conocimiento. Basta que alguien lea una pequeña parte de los escritos de esos hombres para que no pueda desconocer su dominio de las capacidades ensayísticas.

iii. ¿No es curioso que todas las épocas en que el Ensayo ha sido característico son en lo esencial épocas críticas? En Francia se ha desarrollado el Ensayo en conexión con el desapasionado, crítico trabajo de Montaigne. Sus indicaciones para vivir y para morir, para pensar y trabajar, para gozar y llorar se derivan de su espíritu crítico. El elemento en el que se mueve la reflexión es el de los grandes moralistas y escépticos franceses. Es un espíritu de época, el inicio de un contexto espiritual crítico, de protesta, que define plenamente a los siglos XVII y XVIII.

El Ensayo corresponde a la esencia crítica de nuestro espíritu, para el cual el gusto en la experimentación es una necesidad de su manera de ser, de su método. Dicho por extenso: el Ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Pues quien critica, quien debe experimentar por necesidad, debe crear las condiciones bajo las cuales aparecerá un nuevo objeto; no de otro modo como en su autor, y sobre todo probar, ensayar la fragilidad del objeto, pues precisamente éste es el sentido de la escasa variación que el mismo experimenta por medio de la crítica. Se podría producir un crítico literario, establecer leyes como en la Poética antigua ha sucedido con otras categorías; se debería declarar, sin embargo, que en toda buena crítica hay una ley de la conservación de la mínima variación del objeto, pero esa variación conduce al lugar en que toda la grandeza o miseria del respectivo objeto del autor será patente. En todo caso, es la ley de la mínima modificación también la misma ley bajo la cual trabaja el crítico ensayista; es el método de su experimento. En ese sentido él reúne todo lo que en relación con la categoría cae bajo su espíritu crítico: sátira, ironía, cinismo, escepticismo, razonamiento, nivelación, caricatura, etc. Por consiguiente se revelará mediante la preferencia por el Ensayo que el crítico tiene su suelo en el confinium *entre el estadio creador y el estético, de una parte, y el estado ético y la tendencia.*

iv. *Lo que se alcanzará por medio del Ensayo lo hemos dicho. Pero ¿qué será patente? Por medio del procedimiento ensayístico será patente el contorno de una cosa, tanto de su interior como de su exterior, el*

contorno del "ser así" para mí. Esto quiere decir que en esa manifestación del contorno no hay ningún límite sustancial, al menos no de principio. El experimento ensayístico es por principio independiente de la sustancia, del objeto. Es más, se puede mantener una cierta heterogeneidad de la sustancia..., lo que no significa un parentesco con los aforismos. Ambas formas son en extensión, densidad, estilo e intención completamente diferentes; allí domina lo puntual, aquí lo épico. Sólo ése puede ser el sentido de la afirmación de Hofmiller según la cual el Ensayo no es científico: donde se define la ciencia como suma, como sistema de afirmaciones axiomático-deductivas sobre un ámbito bien determinado, allí es posible el Tratado, no el Ensayo. Pero cada ciencia fija una objetividad, y esto también habrá de constituir un tema de reflexión crítica, por lo que es posible que exista un Ensayo científico.

Ahora ya no es difícil decir lo que se debía señalar literariamente sobre el Ensayo, lo cual constituye la sustancia. En él se trata del resultado de un ars combinatoria *literaria. El ensayista es un combinador, un laborioso productor de configuraciones sobre un objeto determinado. Todo lo que de cualquier manera se encuentra en la proximidad de ese objeto, que determina el tema del Ensayo, posee una existencia posible, interviene en la combinación y provoca una nueva configuración. La transformación de la configuración, que es inherente a cada objeto, constituye el sentido del experimento, y la revelación definitoria del objeto mismo es el fin del Ensayo en menor grado que la suma de condiciones, la suma de configuraciones en que llegará a ser posible.*

El Ensayo representa la forma literaria más difícil tanto de dominar como de juzgar. Toma cualquier cosa, por ejemplo el pico verde de un pájaro... El pensamiento sólo experimentará, investigará en todas partes el compás de la actividad del pájaro. Sólo de improviso se descubren los motivos de donde surge que esa clase de combinaciones representa un pequeño modelo de otra clase y modo de ver las cosas; por consiguiente se establece la tendencia y tras ella el espíritu ya desmenuzado con la pura ratio. La tendencia se expresa de maravilla en el Ensayo. Quien tiene una tendencia es un ensayista. Por tanto, el círculo se cierra. Primero será experimentado el objeto en el brillo de la combinatoria de conceptos e ideas, imágenes y comparaciones; luego centellea despacio la tendencia a través del tejido de la ensayística literaria, y eso produce el verdadero escritor, el verdadero literato en

el sentido de Lessing, el espíritu, el corazón que piense en poseer algo. De este modo se comprenderá cómo una pura forma literaria, el Ensayo, empujada por la envoltura estética y ética se convierte en existencial, se comprenderá que una categoría existencial, la del intentador, siendo fiel al método y a la imagen, alcanza a convertirse en una forma literaria. El intelectual, que no busca la creación, sino la tendencia, quiere producir lo que va a existir. Se dirigie a un rumbo concreto. En último extremo toda tendencia está dirigida existencialmente, por tanto también podría producir lo que va a existir.

La esencia formal y de contenido del Ensayo no consiste en otra cosa que en una intención socrática, por consiguiente pretende experimentando llevar a cabo su propósito, o producir su objeto experimentando. Lichtenberg ya habló de que se debía hacer esa experimentación… Ningún Ensayo permanece en lo estético, aunque representa ante todo una forma artística de la prosa. El ensayista se sitúa frente a toda teoría. Ni representa una teoría ni desarrolla una teoría. Se mueve por completo en el espacio de lo concreto, conforme a la exigencia que Kierkeggard dirige a Hegel acerca de "espacio y tiempo, carne y sangre". ¿Qué hacer por consiguiente? ¿Qué considera como complementamente correcto frente a la teoría? El caso concreto. El Ensayo produce conscientemente el caso concreto de una idea, reflejada en el propio ensayista. Y nos encontramos al final de la consideración, habiendo de indicar la necesidad y seriedad de un género literario. En fin, cuando se lo entiende como un arte de la divulgación es que se lo ha malinterpretado en lo esencial. Que representa una esencia de la crítica es algo que está más allá de la oposición entre popular y no popular.

6. A diferencia de Lukács y Bense, Adorno, más allá de una cuestión retórica y la negación de las convenciones estructurales en el Ensayo, ya lo dijimos, en ningún momento se propuso inmiscuirse en los aspectos técnicos ni del discurso ni del género y, como también dijimos, optó para ello por el único concepto, y no otro, que podía solventar o superar esa brecha teórica desde una postura asumida de horizonte más general, ajena a la tradición concreta de las doctrinas estéticas y literarias. Pero, como se verá, sí afrontó el problema del lenguaje y su compleja dimensión, a fin de cuentas para el género. Ahora, sea como fuere, si, en lo que tiene de proyección abarcadora y de restricción posible a concreción poetológica, se da por correcta en general la re-

flexión de Adorno, ésta no podrá suscitar contradicción en nada significativo con nuestro anterior argumento. Pues bien, he dicho intencionadamente "concreción poetológica", porque a pesar de que Adorno mantiene un régimen de crítica filosófica, el suyo más característico y aun yo diría que en su mayor grado de densidad y penetración, lo cierto es que su ensayo sobre el Ensayo es intensamente una poética, todo lo general y filosófica que se quiera pero una poética, es decir un conjunto de reflexiones y principios acerca de qué es y cómo se debiera construir determinada clase de objetos. Y si desde el punto de vista de la particularidad técnica cabe argüir que no contiene especificaciones técnicas de discurso y estructura verbal más allá de la de sentido negativo señalada y los aspectos relativos a conceptualidad que después veremos, no sólo habría que empezar por decir que una poética decididamente filosófica puede no tener propósito de estrictas concreciones verbales y de discurso, así el ejemplo de Friedrich Schiller, sino además que respecto de las realizaciones lingüísticas mucho menos aún compete esto en lo referente al Ensayo que a los géneros dominantemente artísticos. Pero es más -y sólo por agotar los argumentos-, puesto que el Ensayo es una modalidad genérica que se enfrenta distintivamente a problemas de índole en general reflexiva o bien filosófica, y ésta es su caracterización eficiente por encima de cualquiera otra, formal o no, será imprescindible que la teoría de esa modalidad se ocupe centralmente de esa índole reflexiva o filosófica que le es propia. Aquí se entra en una continuidad de identidades en relación al objeto, que por lo demás el mismo Adorno se plantea, pero continuidad no sólo natural sino exigible y, de otra parte, menos problemática que la usual representada por aquellas poéticas escritas artísticamente en verso teniendo por objeto la poesía.

Adorno culmina la poética de un género de la literatura, el último gran género, la invención moderna que cierra el arco inaugurado tratadísticamente por la tragedia en la Poética aristotélica. En este sentido, es preciso aducir que se trata de uno de los momentos mayores del pensamiento estético y literario de Occidente. Es obra asimismo de la que es necesario decir que entreteje varios aspectos cuya repercusión teórica y en líneas generales filosófica es de primer orden a partir de diferentes consideraciones. El problema del Ensayo, del género a un tiempo filosófico y literario, o del Tratado, o de la "exposición" que proponía Benjamin, es clave para el pensamiento del siglo XX y la forma de filosofía. Porque Adorno, al seleccionar el concepto de 'forma' diríase que está refiriéndose no sólo a un problema de forma que atañe al Ensayo aisladamente, puesto que además éste apenas posee un pasado teórico que le prescriba forma, saber autoconsciente objetivo y conceptualizado de

su forma de Ensayo, o al menos más allá de Lukács, sino también a la forma amplia de la filosofía, para la cual postula la forma del Ensayo como modo de sobrepasar el cerramiento del Sistema. Pero aquí el problema reside justamente en qué conciba Adorno mediante ese concepto de 'forma'.

De una parte, pareciera que Adorno se propone otorgar forma a algo que teóricamente aún no le ha sido otorgada y que, por lo demás, es la forma aquel aspecto que ha de ser elegido y él corrobora, siguiendo parcialmente a Lukács, relevante para el caso. Estos dos aspectos son complementarios y factibles de asumir en conjunto. Ahora bien, es de recordar que el término de origen grecolatino 'forma' (sin entrar ahora en otros elementos conexos) puede tener una significación, aun con diversos matices de detalle, proclivemente material, en cierto modo empírica si se pudiera decir, de lo perceptible, asociable a un tiempo a la teoría clásica y clasicista de la belleza, geométrica y matemáticamente fundada en su deslizamiento despitagorizado o desligado del espíritu en este sentido. Forma también tiene un significado tradicional aristotélico relativo a lo que es esencial o sustancial y por tanto rigurosamente metafísico, mientras que en la concepción kantiana del *a priori* del conocimiento se diría que el sentido metafísico queda trasladado de lo que está en la cosa a lo que el sujeto concibe de ésta. A su vez, kantianamente, belleza *es forma*, lo cual, aun con todo el apriorismo del juicio estético y su subjetividad, se separa hacia la cosa, ya sea ésta un hecho de la naturaleza o una realización original del genio, que es naturaleza. Sin embargo, el título del texto de Lukács sobre el Ensayo aspira a totalizar este horizonte de significaciones, pero como vimos, anclado en un complejo o incluso paroxístico sentido neoplatónico. Con todo y pese a volver a seleccionar limitadamente el concepto de forma, es posible entender que Adorno pueda referirse a todo ello en conjunto o por partes; quiero decir, que atiende a lo que es esencial, pero también a lo perceptible puesto que en el Ensayo hay menos forma perceptible, aunque también la hay y decisiva, que en los géneros dominantemente artísticos. Visto de este modo, vendría a referirse el autor a la detección de cuál sea la forma esencial del Ensayo, que lo es más escasamente de forma perceptible; y asimismo a la dación o enunciación de cuál sea la forma esencial en su conjunto, al margen del platonismo de Lukács, desde el cual éste se permite mantener una adscripción del género como arte. Y si Adorno no desarrolla extensamente cuestiones de discurso y verbales, se habrá de asumir que éstas no son, a su juicio, la clave interpretativa, pues desde luego no cabe entender que se ocupe de los elementos no decisivos, pero sí que trata, como hemos señalado, aparte de la cuestión del trabajo conceptual, de la forma en rango de mayor entidad o de sentido interno que la reducidamente verbal o

exterior, siendo esto decisivo desde el punto de vista de la *dispositio* retórico-literaria, de la organización composicional, que justamente es presentada como negativa en el sentido de arbitraria o, mejor dicho, sólo sujeta al ejercicio de la propia libertad del ensayista dictada por el curso de su reflexión: "es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas" (*El Ensayo como forma,* p. 27). Ésta es la clave de la forma adorniana de la filosofía, que se cumple como máxima entidad en la *Teoría Estética*, donde se crea un problema de extensión irresoluble. El autor se propuso, siguiendo el concepto de *parataxis* (Adorno 1958a)[62], según han explicado sus editores, que esta parataxis filosófica fuera fiel al programa hegeliano de no violentar las cosas mediante preformaciones subjetivas, un método afín al de los escritos estéticos de la última época de Hölderlin, de quien se ocupa precisamente en un escrito titulado con tal término. Léanse estos dos explicativos testimonios epistolares:

> Es interesante que al trabajar me vienen como al asalto ciertas consecuencias respecto de la forma que proceden del *contenido* del pensamiento. Es cierto que suelo esperarlas desde mucho antes pero, con todo, me sorprenden. Se trata sencillamente de mi teoría de que filosóficamente no existe nada 'primero'. Consecuentemente no se puede construir una argumentación en la forma usual escalonada, sino que hay que construir la totalidad a partir de una serie de conjuntos parciales que de alguna manera tienen pareja importancia y se ordenan concéntricamente, en el mismo nivel. La constelación de todas ellas y no su consecuencia es la que nos entrega la idea.
>
> Consisten en que la consecuencia entre el antes y el después, casi inevitable en un libro, es tan irreconciliable con la cosa de que trata que la disposición tradicional de un libro que yo he seguido hasta ahora (en la misma *Dialéctica negativa*) se me presenta como irrealizable. El libro tiene que ser escrito en partes concéntricas, del mismo peso, paratácticas, ordenadas en la dirección de un punto medio que expresan por medio de su constelación[63].

[62] Th.W. Adorno, "Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins" (*Noten zur Literatur*).

[63] Cf. Véase la versión española del "Epílogo de los Editores", Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, en *Teoría Estética*, p. 470.

Es muy importante advertir que Adorno traslada al pensamiento un par de elementos muy reconocidos de la crítica de arte, cerramiento y apertura (Wölfflin), también comentados por Lukács y Leo Popper, y recibe de Benjamin el problema de la *exposición*:

> El ensayo es a la vez más abierto y más cerrado de lo que puede ser grato al pensamiento tradicional. Es más abierto en la medida en que, por su disposición misma, niega toda sistemática y se basta tanto mejor a sí mismo cuanto más rigurosamente se atiene a esa negación; en el ensayo, los residuos sistemáticos, las infiltraciones, por ejemplo, de estudios literarios con filosofemas comunes y tomados ya listos, infiltraciones que acaso aspiran a dar respetabilidad al texto, no tienen más valor que las trivialidades psicológicas. Pero el ensayo es también más cerrado de lo que puede gustar al pensamiento tradicional, porque trabaja enfáticamente en la forma de la exposición. La conciencia de la no identidad de exposición y cosa impone a la exposición un esfuerzo ilimitado. Esto y sólo esto es lo que en el ensayo resulta parecido al arte; aparte de ello el ensayo está necesariamente emparentado con la teoría, a causa de los conceptos que aparecen en él, los cuales traen de afuera no sólo sus significaciones, sino también sus referencias teoréticas (Adorno 1958, 29)[64].

Según Bense, es difícil juzgar si se experimenta con una idea o se experimenta con una forma y en consecuencia no es nada sencillo averiguar si nos encontramos ante un verdadero o falso Ensayo ni hasta qué punto el autor ha resaltado la pura información; por eso piensa que el Ensayo representa en realidad la forma literaria más difícil de dominar y más difícil de juzgar. Para Bense, según vimos, la esencia tanto formal como de contenido no consiste sino en una intención socrática, sobre todo en el sesgo experimental y progresivo de este término. Lukács concibe que si comparásemos las diferentes formas de la poesía con la luz solar refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta. Se trata de la conceptualidad entendida como vivencia sentimental, realidad inmediata y espontáneo principio de existencia, el acontecimiento anímico o la fuerza motora de la vida

64 *El Ensayo como forma*. Adorno llegaría a decir de Lukács que el error de su segunda época, la marxista se entiende, fue creer que de una doctrina se podía sacar un ensayo. Inteligente observación ésta acerca tanto de las predeterminaciones como de la causa final, por cierto emparentable con el finalismo clasicista, su imposibilidad de aproximarse a la libertad en sentido moderno creada por el Ensayo.

como una concepción del mundo en su propia pureza; la formulación directa acerca de la vida, el hombre y el destino, pero únicamente en cuanto que pregunta, "pues la respuesta no aporta tampoco aquí ninguna solución, como la de la ciencia o, en alturas más puras, la de la filosofía, sino que es más bien, como en toda clase de poesía, símbolo y destino, y tragedia"[65]. Piensa Lukács: mientras que la poesía recibe su forma del destino, y sólo así, en el Ensayo la forma "se hace destino o principio de destino". En estos escritos desprovistos del destino ordenador que es carne de su propia carne, unicidad, el material sin cuerpo es tan incapaz de dar forma como de prescindir de su inclinación natural a "adensarse en forma". Por ello el Ensayo habla de las formas y el crítico es quien ve en las formas el elemento del destino. Es éste el momento crucial del crítico, el de su destino, cuando los sentimientos y vivencias de más acá y más allá de la forma fundiéndose se adensan en forma; el momento místico unificador de "lo externo y lo interno", del "alma y de la forma". A diferencia de lo que sucede con la poesía, el Ensayo todavía no habría concluido su proceso de independencia a partir de la primitiva e indiferenciada unidad con la ciencia, la moral y el arte, porque sucede que el imponente inicio de ese camino, Platón, no ha hecho posible hasta ahora más que meros acercamientos. Y, ciertamente, el Ensayo aspira a la verdad, pero el ensayista que es capaz de buscarla, al término encontrará lo no buscado, la vida.

Digamos que han existido dos grandes épocas de crisis y constructivas respecto del género Ensayo durante la Modernidad. La primera de ellas corresponde a los tiempos y las corrientes de pensamiento que podemos designar prerrománticos, esto es los empiristas ingleses (Hume, Shaftesbury, Addison...) y los predecesores y sucesores de la Ilustración alemana (Winckelmann, Lessing, Herder..., Shopenhauer) hasta alcanzar la crítica literaria y artística de la Europa del XIX y, como figura emblemática quizás general, Nietzsche, que se diría que culmina todos los años del decadentismo. La segunda gran época corresponde sobre todo a los tiempos de la Vanguardia histórica y pudiérase decir que posee, principalmente, dos vertientes, la artística de las hibridaciones, especialmente en la prosa novelística, que se funde con el Ensayo, caso muy específico de Musil, después muy cultivado entre otras cosas como "filosofía narrativa", y la filosófica[66]. No me interesa ahora entrar en muchas particularidades. En realidad el problema central de la filosofía

65 Para el texto de Lukács, sigo siempre la traducción de M. Sacristán, en mi edición, cit., p. 103. Para lo que sigue, véase pp. 104-105.

66 Un examen de estos elementos puede verse en nuestra Primera Parte: Teoría del Ensayo.

estuvo decisoriamente ligado durante esas décadas, cuando menos hasta la segunda guerra mundial, a la cuestión de género. Si bien se mira, así sucede con Bloch, que aspiraba a algo como un tratado sin sistema, lo cual se cumplirá elevadamente en *El Principio Esperanza*; así sucede con Eugenio d'Ors, quien en *Lo Barroco* diríase que propone un sistema sin tratado desde una organicidad naturalista barroca; con Rosenweig y su intento del nuevo pensamiento. Ejemplo paralelo, si bien diferente al de éstos, es el de la opción más cómodamente ensayística de Ortega y, desde luego, la más temprana y relevante del joven Lukács, que, como hemos reafirmado, compone muy pronto la primera gran teoría y poética del género. Ejemplo también paralelo, por mor de completud, es la estela que podemos denominar de vecindad de poesía y filosofía, pero no en el modo platónico lukacsiano, sino en el de María Zambrano y el del Heidegger de *De camino al habla*:

> Pero de la cuestión de la que aquí se trata, en la vecindad de la experiencia poética con la palabra, es encontrar una posibilidad para una experiencia *pensante* con el habla. Esto quiere decir ahora y antes que nada: aprender a prestar atención a la vecindad misma en la que habitan la poesía y el pensamiento. Pero, cosa extraña, la vecindad misma permanece invisible. Lo mismo sucede en nuestras vidas cotidianas. Uno vive en ella y se hallaría perplejo si tuviera que decir en qué consiste la vecindad. Pero esta perplejidad sólo es un caso particular, y quizás destacado, de aquella antigua y vasta perplejidad en la que se halla siempre y en todas partes nuestro pensamiento y nuestro decir. ¿A qué perplejidad nos referimos? A ésta: no estamos en situación –o si lo estamos es sólo raras y escasas veces- de hacer la experiencia puramente, y en sus propios términos, de una relación que rige en dos cosas, entre dos esencias (Heidegger, 1959, 168).

Heidegger avanza hacia un encuentro esencial de la palabra, el camino del paso atrás hacia la esencia humana, algo muy distinto al progreso tecnológico, su rompimiento como "verdadero paso atrás en el camino del pensamiento", el retorno al silencio, lo que está antes, cosa radicalmente rechazada por el criticismo adorniano.

Benjamin y Adorno fueron grandes creadores de Ensayo en sentido restringido, propio. Los textos reunidos en *Noten zur Literatur* configuran por muchas razones un ejemplo canónico para el género difícilmente superable. Adorno, como filósofo y como teórico y crítico literario y musical, fue un

pensador muy superior a Benjamin[67]. Ambos autores, en realidad de manera vinculada, aunque desde dos circunstancias históricas muy diversas y distantes (o quizás no tanto: la Vanguardia histórica y la Neovanguardia, no se olvide) conducen sus obras mayores, en cuanto construcciones textuales, a un extremo de conflicto, conflicto de género. Es evidente que fueron muy conscientes de ello. Ahora bien ¿en qué medida calcularon el problema y creyeron que técnicamente podrían dominarlo? ¿Acaso sucumbieron a la idea vanguardista de *lo nuevo,* tan penetrantemente examinada luego por el propio Adorno en la *Teoría Estética*? ¿Es esto lo que permitió cómodamente a Adorno olvidar el neoplatonismo del joven Lukács? En el ensayo sobre el Ensayo afirma Adorno que el objeto de éste es lo nuevo en tanto que nuevo. Lo cual esto último habremos de tomarlo en su sentido de 'original' y no como la novedad que accede a principio de muerte, como él bien llegó a saber. Benjamin, que como estudioso del Romanticismo es ya heredero de su fragmentariedad, en la introducción a *El origen del drama barroco alemán* propone sutilmente la cuestión, siguiendo la tradición clásica platónico-aristotélica de "modos del discurso", en términos de "modo de exposición". Conviene leer el comienzo de esas páginas:

> Es característico del texto filosófico enfrentarse de nuevo, a cada cambio de rumbo, con la cuestión del modo de exposición. En su forma acabada el texto filosófico sin duda terminará convirtiéndose en doctrina, pero la adquisición de tal carácter acabado no se debe a la pujanza del mero pensamiento. La doctrina filosófica se basa en la codificación histórica. Por tanto, no puede ser invocada *more geometrico*. Cuanto más claramente las matemáticas prueban que la eliminación total del problema de la exposición (eliminación reivindicada por todo sistema didáctico rigurosamente apropiado) constituye el signo distintivo del conocimiento genuino, tanto más decisivamente se manifiesta su renuncia al dominio de la verdad, intencionado por los lenguajes. Lo que en los proyectos filosóficos es método, no se extiende a su organización didáctica. Y esto quiere decir simplemente que a estos proyectos les es inherente una dimensión esotérica que ellos no pueden descartar, que les está prohibido negar y de la que no

[67] Aun con sus limitaciones, esto pienso que es así. Otra cosa es si intentamos focalizar las limitaciones de Adorno a vista de hoy: la ausencia de todo intento de entender Asia y por tanto su incapacidad de ser incorporado en una época actual de globalización, su restricción obsesiva hacia el arte de Vanguardia y Neovanguardia, su sociologismo y mero contrapeso psicoanalítico tomado como interpretación de la totalidad.

> pueden vanagloriarse sin pronunciar su propia condena. Lo que el concepto decimonónico de sistema ignora es la alternativa representada para la forma filosófica por los conceptos de doctrina y de ensayo esotérico[68].

Robert Musil se plantea, en *El hombre sin atributos*, el problema del género Ensayo trasladándolo a problema existencial, aspecto que es complementario de la visión de Lukács y también es de advertir para la postura que tomará Adorno, más atento a la realidad objetiva como objeto de pensamiento. Musil, recuperando en realidad una idea de Montaigne, concibe (por boca de su personaje Ulrich) que de la misma manera que el Ensayo en sus diferentes capítulos trata desde diferentes puntos de vista una misma cosa, así se podría hacer con el mundo y la vida propia; y de la misma manera que con las partes auténticas de un Ensayo no se puede hacer una verdad, tampoco cabe extraer de ahí, de ese estado, una convicción, al igual que el amante ha de despojarse del amor para poder describirlo. Lukács entendía que el ensayista es un puro precursor, que el ensayo es dador de forma por cuanto es esencialidad que desde la estética y su elevado estadio penúltimo aspira a unidad y permanencia; que la vida y el arte son modelos para el Ensayo, haciendo paradoja análoga a la del retrato, mientras que la poesía obtiene sus motivos de la vida y el arte. Adorno explica que la aspiración a la verdad del Ensayo "es horra de apariencia estética", y achaca a Lukács que llame al ensayo "forma artística" (*El Ensayo como forma,* p. 14). Por su parte, escribe Musil (ed. 1969, I, 308) en *El hombre sin atributos*:

> Había algo en el ser de Ulrich que obraba de un modo distraído, paralizante, desarmador, contra el orden lógico, contra la voluntad inequívoca, contra los impulsos de la ambición concretamente dirigidos, y también esto estaba comprendido con el nombre por el elegido de "ensayismo", aun conteniendo los elementos que él, al correr del tiempo e inconscientemente, había eliminado de aquel concepto. La traducción de "ensayo" mediante la palabra "prueba", según se suele hacer, contiene sólo aproximadamente la alusión esencial al modelo literario; pues un ensayo no es la expresión provisional o accesoria de una convicción que podría ser elevada a verdad en una oportunidad mejor y que también cabría reconocerla

[68] Es de notar que los términos "ensayo esotérico" son traducción absolutamente literal: *esoterischen Essay* (W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Gesammelte Schriften,* I,1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p. 207). Cf. Benjamin (ed. 1990, 9-10).

> como error (de este género son únicamente los artículos y composiciones que las personas letradas llaman "desperdicios de su escritorio"), sino que un ensayo es la forma definitiva e inmutable que la vida interior de una persona da a un pensamiento categórico.

Piensa Adorno que en nombre de la disciplina se condena la espontaneidad subjetiva, la cual es indispensable para desvelar la plétora de significaciones que existe encapsulada en cualquier fenómeno espiritual. No resulta factible conseguir pasivamente mediante interpretación algo a su vez no introducido por un interpretar activo. "Los criterios de esta actividad son la compatibilidad de la interpretación con el texto y la fuerza que tenga la interpretación para llevar juntos a lenguaje los elementos del objeto. Con esto se acerca el ensayo a cierta independencia estética que es fácil reprocharle tomándola por mero préstamo del arte, del cual, empero, el arte se diferencia por su medio, los conceptos, y por su aspiración a verdad…" (*El Ensayo como forma,* p. 14). Por ello, en el Ensayo las asociaciones y juegos retóricos, que debilitan la voluntad del receptor sometiéndola al orador, en el Ensayo se funden con el contenido de la verdad (*El Ensayo como forma*, p. 61). Por el contrario, el dogmatismo del espíritu cientifista, dice Adorno, siente alergia a las formas, como accidentes, y pretende responsabilidad con la cosa mediante una palabra irresponsable; pretende hablar del espíritu careciendo de él. El Ensayo, que no busca lo eterno en lo perecedero sino hacer acceder lo perecedero a eterno, tiende a cierto utopismo. Discierne Adorno que la armonización lógica es un engaño acerca de lo antagónico sometido a orden y por ello el Ensayo está determinado por la unidad de su objeto, su discontinuidad en el pensar es la discontinuidad real y no el empeño de encubrir las rupturas. El Ensayo -siempre según Adorno- tampoco se encapricha con el más allá de las mediaciones sino que busca en sí mismos los contenidos de verdad históricos; ni pregunta por protodatos originarios; denuncia la ilusión de que el pensamiento pueda escapar de la cultura para irrumpir en la naturaleza, a la cual honra confirmando que ella ya no es el hombre; niega la definición de conceptos de una ciencia aún apegada a la escolástica y que no sustituye sus definiciones de ese origen por conceptuaciones de los conceptos obtenidos de los procesos en que se producen, mientras el ensayo asume el impulso antisistemático e introduce tal cual los conceptos de manera inmediata apoyados en sí mismos y en función de sus relaciones, superando esa ciencia que se quiere exclusiva y exige tabla rasa para su dominio cuando de hecho todos los principios se encuentran previamente concretados por el lenguaje. Así, el

planteamiento ensayista urge a la interacción conceptual siguiendo el curso del espíritu y, al margen de lo lineal o del sentido único, consigue la fecundidad del pensamiento mediante la densidad de un intrincado entretejimiento de interacciones; el ensayo no es escenario, como el pensador que no piensa, sino organización conceptual de la experiencia del espíritu que es adoptada como modelo; si pudiera decirse así, el Ensayo es metódicamente ametódico empezando por prescindir de la certeza libre de duda y denunciar su ideal. En realidad el Ensayo sería una profunda protesta contra las reglas del método cartesiano, a lo cual se aplica con relativa extensión y concienzudamente la interpretación de Adorno. Para él, el Ensayo, que desde el punto de vista de los principios y los conceptos es esencialmente lenguaje, se propone ayudar al lenguaje y evitar sus manipulaciones científicas, lo cual, en fin, no significa renunciar a conceptos generales ni tampoco usar éstos a capricho sino constituir una manera de exposición fundada en una precisión capaz de suplir aquello que se sacrifica en la renuncia a las definiciones.

Decía Benjamin que la filosofía, como exposición de la verdad y no mera guía de la adquisición de conocimiento, para mantenerse fiel a la ley de su forma ha de dar importancia al ejercicio de ésta; que ha de adquirir un carácter propedéutico correspondiente al término escolástico de tratado, el cual alude aun de modo latente a los objetos teológicos indispensables para pensar la verdad; que el método es rodeo y el pensamiento siempre comienza de nuevo y regresa a la cosa misma incesantemente, es decir el modo de existencia de lo que Benjamin entiende por contemplación; que estas formas en Occidente han sido el mosaico y el tratado; que la filosofía ha venido a ser la lucha por la exposición de unas pocas palabras, las ideas, como en Platón, que siempre son las mismas. Se desprende de las especulaciones de Benjamin una identificación entre Tratado y Ensayo, y esto en ciertos aspectos puede ser así, pero sólo en ciertos aspectos, pues resulta factible ensayar con la posibilidad global del Tratado y, también, es factible introducir el discurso del Ensayo, o diversos discursos ensayísticos, de otros géneros ensayísticos que no sean el Ensayo, dentro de un Tratado, pero éste posee un concepto estructural que alberga la función del *todo* el cual no se aviene con la indeterminación o suspensión abierta propia del Ensayo. El Tratado de alguna manera ha de pretender *alguna especie de totalidad* que se parangonará con la totalidad de su objeto, como por otra parte ocurre en el mosaico que dice el mismo Benjamin. Adorno arguye que el Ensayo querría desembarazar las fuerzas de lo opaco; llegar a la determinada concreción del contenido en el tiempo y en el espacio y sustraerse a la tiránica eternidad de la definición de la idea, una idea que

siga siendo idea porque no capitula; y por ello la medida del Ensayo es la entusiástica nietzscheana del sí al instante único que lo es para toda la existencia y habría de ser como la felicidad, pero el ensayo desconfía y encuentra lo negativo, pues "incluso las supremas manifestaciones del espíritu que expresan la felicidad siguen intrincadas en la culpa que consiste en obstaculizarla en cuanto siguen siendo mero espíritu. Por eso la más íntima ley formal del ensayo es la herejía. Por violencia contra la ortodoxia del pensamiento se hace visible en la cosa aquello, mantener oculto lo cual es secreto y objetivo fin de la ortodoxia" (*El Ensayo como forma,* p. 36).

Es preciso recordar cómo Adorno, que recurría a los conceptos de *constelación* y *parataxis* en su primer e importante escrito programático, de 1931, comenzaba entonces por advertir que el trabajo filosófico actual había de comenzar por la renuncia a apresar la totalidad de lo real mediante la fuerza del pensamiento. Es profesión de fragmentarismo (Adorno ed. 1991, 102)[69]. Pero el problema empezaba y acabaría centrando el concepto de forma. El propio Adorno definiría el Ensayo en el bellísimo escrito *Caracterización de Walter Benjamin:* "consiste como forma en la capacidad de contemplar lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la 'cultura', como si se tratara de naturaleza", apresurándose a añadir que Benjamin poseía esa capacidad como pocos; en fin, que "su ensayismo consiste en tratar textos profanos como si fuesen sagrados" (Adorno ed. 1979, 118, 121).

A mi modo de ver, la forma kantiana de la belleza es o se puede tomar por neutra, pero es aquella forma que hereda el formalismo de la crítica artística para ser radicalmente malformada por la crítica literaria, es decir de la forma heredada en último término de la teoría clásica oficialista de la belleza que probablemente amparada en la necesariedad cuantitativista y proporcional de las artes plásticas abandonó el pitagorismo del espíritu en favor de una

[69] Ahí concluye con un párrafo que es necesario leer entero: "Los empiristas ingleses al igual que Leibniz llamaron ensayos a sus escritos filosóficos, porque la violencia de la realidad recién abierta con la que tropezó su pensamiento les forzaba siempre a la osadía en el intento. Sólo el siglo postkantiano perdió junto con la violencia de lo real la osadía del intento. Por eso el ensayo se ha trocado de una forma de la gran filosofía en una forma menor de la estética, bajo cuyo aspecto, pese a todo, huyó a cobijarse una concreción de la interpretación de la cual no dispone hace ya mucho la filosofía propiamente dicha, con las grandes dimensiones de sus problemas. Si al arruinarse toda seguridad en la gran filosofía el ensayo se mudó allí, si al hacerlo se vinculó con las interpretaciones limitadas, perfiladas y nada simbólicas del ensayo estético, ello no me parece condenable en la medida en que escoja correctamente sus objetos, en la medida en que sean reales. Pues el espíritu no es capaz de producir o captar la totalidad de lo real; pero sí de irrumpir en lo pequeño, de hacer saltar en lo pequeño las medidas de lo meramente existente" (p. 102).

tendencia de sesgo científico que traza y cumple la ambición positivista. Precisamente, es la ideación de Schiller el medio de introducción del espíritu en la vacía forma kantiana, tal como asumió y vivió Lukács; así la forma se hace neoplatónica, *figura viva*, belleza, pues ya había sido forma la belleza en las *Enéadas* de Plotino, es decir figura o forma con alma o que reencuentra alma.

Adorno, como se ha podido comprobar, desarrolla su pensamiento sobre el Ensayo como una crítica de ataque radical a la filosofía académica y al positivismo, en lo cual viene a situarse de manera análoga a como hizo Schiller en su fuerte crítica de la cultura y las instituciones académicas occidentales desarrollada sobre todo en las *Cartas sobre la educación estética*. A partir de ahí se centra, como no podía ser de otro modo, el espíritu crítico de Adorno, ahora superador sobre todo de la pobreza de la crítica marxista mediante el encuentro, encuentro aun desidentificado, que ha de dar un nuevo paso, pero no en dirección neoplatónica sino crítico-reflexiva: el camino de la forma como espíritu del pensamiento sobre la cosa, crítica representada por el Ensayo, lo que éste siempre fue, "la forma crítica *par excellence*":

> El ensayo es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence,* y precisamente como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología […] Cuando se le reprocha al ensayo falta de punto de vista y relativismo, porque no conoce punto de vista alguno externo a sí mismo, se está de nuevo en presencia de esa noción de a verdad como cosa 'lista y a punto', como jerarquía de conceptos, la noción destruida por Hegel, tan poco amigo de puntos de vista: y en esto se tocan el ensayo y su extremo, la filosofía del saber absoluto. El ensayo querría salvar el pensamiento de su arbitrariedad reasumiéndolo reflexivamente en el propio proceder, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez (*El Ensayo como forma,* p. 30).

Es la herencia de la crítica ilustrada, y una forma que si es referida al espíritu lo es en el sentido de las "formaciones" espirituales como culturales, es decir el espíritu kantiano, la suma objetiva de ciencia, moral y arte.

Lukács y Adorno definen respectivamente el doble matiz de posibilidad, artística y crítica, para el Ensayo, así como la dificultad de precisar ese correspondiente límite. Pienso que a Adorno le faltó, para la redondez de su criterio, identificar la belleza de la idea. Esto le hubiese aproximado a Lukács

por un camino sencillo y contundente. En cualquier caso, uno y otro configuran las posibilidades combinatorias de preferencia que mejor categorizan el género, por así decir, en sentido fuerte. A mi modo de ver, a ello sólo habríase de añadir, en la relación arte/crítica, la rica decisoriedad del concepto de ‘libre juicio’, junto al empírico de ‘dimensión’, breve o extenso, dentro de la relatividad.

Coincide Adorno en algo, parcialmente, con el joven Lukács, quien mantiene un sentido neoplatónico que le permite identificar Crítica y Ensayo pero a partir de una común esencia compartida con la poesía. Lukács atribuye una determinación artística al género por extrema oposición a la prosa utilitaria que Adorno sólo considera en el sentido de que ambos, Crítica y Ensayo, trabajan “enfáticamente en la forma de la exposición”.

7. Con posterioridad al encumbramiento de Adorno, el pensamiento alemán era inevitable que esencialmente hubiese de retraerse en lo que tiene que ver con el Ensayo. Han existido no obstante varios y muy diferentes intentos sobre la materia. Tres de ellos son subrayables por diversísimo motivo.

En primer lugar el libro de Bruno Berger *Der Essay. Form und Geschichte*, que en parte es historia del género en Alemania y en cierto modo puede ser tenido como una suerte de balance académico. En realidad, el trabajo de Berger es parcialmente un estudio escolar de la historia de los autores ensayistas, sobre todo en Alemania (en particular Musil), Inglaterra y Francia, pero también contiene un examen del estado académico de los estudios, se ocupa de la cuestión temática y de la forma y por otro lado diferencia originalmente entre “pseudo-ensayo” y “ensayo ideal” (Berger 1964, 168-192).

En segundo lugar es de notar una suerte de breve y fallido desmarcaje de la teoría alemana de la ‘forma’ (Hamburguer 1964) que, si bien discierne con buen criterio la fuerza del espíritu del ensayismo aun por encima del Ensayo, viene a proponer el concepto de ‘estilo’ como alternativa al concepto de ‘forma’, que lo es, según podrá comprobarse a propósito del pensamiento hispánico, pero sin aportar nada relevante y sí por medio de una infundamentada actitud epatante y fantasiosa aplicada a definir el género como estrictamente personalista y ajeno tanto al arte como al objeto de la crítica, lo cual, es preciso advertir por nuestra parte, no sólo es una gratuita afirmación generalizadora sino que únicamente sería referible a la

variedad impresionista de lo que a veces se ha llamado en español 'ensayo divagatorio'[70].

En tercer lugar es preciso considerar un extenso y muy posterior estudio de Peter Zima (2012), *Essay / Essayismus,* crítico checo de lengua alemana y cultura franco-alemana que se propuso –siguiendo sus propios términos- reconstruir el potencial teórico del Ensayo desde Montaigne hasta Barthes y Jürgen Becker, trayecto en el cual se aplica fundamentalmente, en nueve capítulos, al estudio de múltiples autores ensayistas. Sin embargo, no alcanza a comprender el texto de Lukács (Zima 2012, 142-148) y desconoce las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, a quien nombra en una ocasión. Con todo, este tipo de carencias cupiera darlas por circunstanciales o irrelevantes, pues la propuesta de Zima, lo reseñable de ella, radica en su punto de vista de que el Ensayo no consiste en un género, o en un género tradicional, sino en un intertexto (*intertext*), entidad ésta que es definida en tanto capaz de asumir elementos textuales de todos los géneros literarios y no literarios. El Ensayo constituiría, para este crítico y en término de Bajtín, una "polifonía", además "intertextual", polifonía que excede los límites convencionales de los géneros. Zima, que se vale de conceptos de Max Bense, y de hecho el "intertexto" todo parece indicar vendría a ser una posmoderna, y errónea, translación encubierta o inconsciente del *confinium*, por lo demás define el "discurso" del Ensayo, siguiendo la perspectiva de Adorno, por oposición al discurso "sistemático", lo que sería asimismo el tratado sistemático.

Ahora bien, el discurso del Ensayo puede ser definido en negativa como no sistemático (cosa que hizo notablemente Adorno), pero es simple arbitrariedad afirmar que responde a una constitución formada mediante los discursos de los demás géneros (es decir, fundamentalmente de la lírica, el dialogo teatral cómico o trágico, la fábula de la novela…). ¿Y estos otros dicursos de los demás géneros no habrían de responder a su vez a la oposición definitoria de discursos no sistemáticos frente al discurso sistemático y el Ensayo no sería más que un puzle de discurso prestado por partes sucesivas o en convivencia de lírica, novela y drama, y todos éstos a su vez en paritaria oposición al discurso sistemático? En consecuencia, todo discurso literario respondería a la característica primadamente definitoria de oposición al discurso sistemático, lo cual es inconmensurable y nada aclara por tanto. Si el discurso del Ensayo integra el discurso del drama o de la novela, el discurso del Ensayo

70 Se trata de un artículo de Michael Hamburguer ("Essay über den Essay"), poeta, traductor y crítico de origen alemán muy difundido en el ámbito anglosajón, receptor habitual de sus muchas traslaciones a lengua inglesa de escritores germanos.

¿no caracería de oposición, en razón de identidad, respecto de la tragedia o la novela…, coincidiendo en la ficción de éstos? Siguiendo la cosecuencia, por ejemplo, el Ensayo se opondría al tratado sistemático, pero no a la tragedia…, y por tanto el Ensayo podría integrar parcialmente una estructura de fábula de ficción trágica y sus personajes. Así pues, el Ensayo se constituiría al menos parcialmente en un género de ficción: justamente lo que nunca puede llegar a ser. No insistiré más en la curiosa inconsistencia de los pseudoargumentos de Zima, pero es evidente que lo que más se parece a su desafortunada consideración del "intertexto" es precisamente la novela, el único género cuya maleabilidad puede deslizarse hibridadoramente hacia la generalidad de los discursos literarios, pues es susceptible de integrarlos todos por partes, pero, todo sea dicho, si no se ejecuta anulación completa de alguna estuctura de fábula, que es aquello que la caracteriza y, de no existir en absoluto, pues no se trataría de novela. Es la razón por la cual la novela suele ser tomada como forma de 'cajón', pero no como cualquier cosa sino como discurso que de algún modo individualiza personaje y su movimiento, dentro del cual todo puede acontecer, transmitirse o pronunciarse, y de ahí la factible moderna ensayistización de la novela, cosa que no faculta al crítico que deviene posmoderno a la utilización opcional del razonamiento, ni a no aclarar un régimen de 'géneros ensayísticos', o como se quiera denominar a éstos, en vez de sumergirlos en la confusión "intertextual"[71].

[71] Este término de la 'intertextualidad', que en el fondo carece de significado crítico y según puede comprobarse Zima conduce a una deriva impropia e incongruente, ha protagonizado uno de los fenómenos sin duda más desatrosos del mundo crítico contemporáneo. Todo texto se encuentra entre textos y tiene que ver con textos, al igual que todo ser humano entre seres humanos. Esto es, nada define. A diferencia de 'intertextualidad', el concepto tradicional de 'influencia' y otros similares, al menos tenían la virtud de exigir la predicación de qué sea tal influencia o alguna razón de causa o analogía a quien la nombraba. A este propósito, Alfonso Reyes (*El Deslinde*) es el único pensador literario que ofreció mediante su teoría del "empréstito" un criterio consistente a lo que ha llegado a ser el aspecto más divulgado de la 'intertextualidad'.

4. La teoría hispánica del Ensayo: la Expresión y el Estilo

1. El Ensayo o el ensayismo español[1] sólo cabe ser bien entendido, según se podrá comprobar en lo que sigue, como ideación de la 'expresión' hispánica. Esta condición extensivamente hispánica puede comprenderse en sentido original a partir de ese concepto crítico y estético al igual que en último término a propósito de la filosofía hispánica en general, según de la manera más notable venía a plantear para nuestro caso Eduardo Nicol en pleno siglo XX.

'Expresión' es idea, concepto y categoría, según en qué estrato de la Estética o la Ciencia literaria se focalice, fundamental de la cultura hispánica, o hispanoamericana, e hispano-italiana[2]. La tendencia ensayística hispana tiene, entre otras cosas, un largo pasado, en sentido propio y que perdura en un senequismo tradicional que le otorga una de sus peculiaridades, pero en su tradición moral, discursiva, a veces digresiva por inserta, medieval y renacentista en amplio sentido se sobrepone y acrisola en tanto 'expresión' barroca, la cual alcanza su extremo como 'expresión por la expresión'. Expliqué en *La ideación barroca* (2015) la determinación por Baltasar Gracián del '*exprimere*' latino, el 'exprimir' como 'expresión' de la agudeza[3] que idea una 'expresión' teórica, literaria y artística universalizadora que es la del barroco hispánico, del que es predicable universalidad, que alcanza, entre otras cosas, de México a Filipinas. Una 'expresión' que es capaz de cruzar por la ilustra-

1 Puede verse una "Historia de la palabra ensayo en español", por M. Alvar (1980).

2 E incluso hispano-filipina, pudiera decirse, como espero mostrar próximamente.

3 La obra de Gracián es de recordar que tuvo dos versiones: *Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza* (1642) y *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648).

ción de Antonio Eximeno (*Del origen y reglas de la Música*, 1774), establecerse en el crucial Milá y Fontanals (*Principios de Estética,* 1857), creador de la disciplina Estética en lengua española, y reproyectarse con preciso y meditado vigor en las decisiones de Pedro Henríquez Ureña (*Seis ensayos en busca de nuestra expresión,* 1928), Alfonso Reyes y el prodigioso José Lezama Lima (*La expresión americana,* 1957).

La 'agudeza' de Gracián presupone, más allá del aspecto aristotélico de la metáfora, de una parte la fuerza platónica del entusiasmo y la elevación sublime, aun como sublime adjetivo, y de otra, al igual que Longino, a quien en realidad también hereda, la concreción elocutiva, retórico-estilística, del 'estilo', a fin de cuentas expresión individual[4]. Evidentemente, en este argumento de la 'expresión' se encontrará, a comienzos del siglo XX, la *Estética como ciencia de la expresión* de Benedetto Croce, en un modo que no procede aquí explicitar pero que, aun a su pesar, ancla en el barroco de Gracián e italiano y permite advertir, según se verá en nuestro siguiente capítulo, una relativa analogía o paralelismo entre la actitud ensayística española e italiana, más incisiva y plural y expansivamente afrontada en el caso español, aunque acaso también de manera menos eficazmente taxonómica. Otro asunto, posterior, es el de la coincidencia hispano-italiana en una inercia crítica y filológica que durante la segunda mitad del siglo XX no supo reaccionar ante un agresivo estructural-formalismo que le era extraño e incluso llegó a asumir en alguna medida para el caso y con escasa prestancia, sobre todo según se sigue de la evolución de la actitud de Dámaso Alonso ante Karl Vossler y una Estilística idealista ligada a Benedetto Croce y abandonada en favor de un formalismo ajeno proveniente de Norteamérica.

La fuerza barroca de la 'expresión' especificada como 'estilo', o 'forma' del 'estilo' / 'estilo' de la 'forma', según los casos se prefiera manteniendo el rasgo de idividualidad personal, configura la efectiva razón moderna de una prosa en realidad ya determinable, por ejemplo, en el coloquialista medieval *Corbacho* del Arcipreste de Talavera o en el renacentista *Reloj de Príncipes* de Fray Antonio de Guevara, por dar una doble ejemplificación eficaz y escueta. La tendencia ensayística barroca, en sentido periodológico, histórico, reconvenida por la cosmovisión émpírica y científica ilustrada, la cual pone en juego la variable terminología del nominalismo de 'ensayo' como titulación de obras, es antesala de la moderna libertad y caída del finalismo de

[4] Expuse debidamente contextualizada esta interpretación (2007) en *La Sublimidad y lo Sublime*.

origen clásico que hace posible la auténtica creación del Ensayo como género propiamente moderno, o romántico, por encima del espíritu del finalismo de una ilustración científica que especifica o afila la racionalidad clásica de la finalidad poética. A la prefiguración moderna de un Ensayo de causa finalista, así el de Feijoo, fundado en criterios fijos contra las deficiencias, las costumbres regresivas o las supersticiones, la visión romántica tenderá a forjar polarizadamente esa otra posibilidad de reflexión, más subjetivista que científica o doctrinalmente dogmática, encaminada a anteponer el concepto de 'originalidad' al de realidad, ya sancionado en la tercera *Crítica* kantiana junto al de no finalidad (§§ 46, 11). También pervivirá el espíritu ilustrado como nueva ciencia en un ensayismo documental y disciplinario. Es sabido que la prosa decimonónica, gran laboratorio estilístico de una actividad literaria que conducirá a la formación del 'poema en prosa' y la radicalidad extremada del 'fragmento' como género antinormativo, se instalará en la autorreflexión y la reflexión libres como procedimiento, o al menos atentas a una liberalizadora nueva doctrina. Su proclividad retoricista será depurada por los maestros de la prosa a comienzos del siglo XX.

Ya advertíamos en nuestra Introducción que el pensamiento acerca del Ensayo en sentido propio y, por otra parte, la asunción por la crítica, salvo excepciones, tanto de éste como de un entendimiento de la cuestión ensayística en general resultó ser muy retrasada e inoperante, en especial durante la segunda mitad del siglo XX. Ahora bien, el hecho, para el género del Ensayo español como práctica literaria, es que éste alcanzó su época dorada a lo largo de las primeras décadas del XX[5]. A diferencia, relativa pues existe una mayor expansión americana hispánica, de la tradición inglesa, que naturalizó el género de forma progresiva y muy estabilizada ya desde sus primeras experimentaciones del XVII hasta justo nuestro tiempo, el caso español e hispánico delinea una formación a modo de segmentos más bien fruto de la discontinuidad o de reformulaciones al paso del discurrir de épocas culturales y doctrinas literarias. Esa es la diferencia española e hispánica entre Ensayo y Géneros Ensayísticos. Por ello, de manera más equiparable, hasta cierto punto, al caso alemán, el Ensayo español en sentido restringido responde a una configuración que, aun manteniendo sus vínculos y precedencias tipológicas superpuestos de corriente ilustrada y de corriente romántica, se constituye de manera elevada y muy productiva con la llegada del siglo XX y la renovación

[5] Existe una amplia y bien documentada antología del género en su sentido más prototípico para ese periodo, en lengua española y restringido al ámbito español: Jordi Gracia y Domingo Ródenas (eds.) (2009), complementado posteriormente con estudios (2015).

general de la prosa. En España, en el último cuarto del siglo XIX, Francisco Giner de los Ríos fue sin duda uno de los mejores modelos así como, de otra parte, el ejemplo permanente de la vivaz prosa crítica e historiográfica de Menéndez Pelayo. Ha recordado Sebastián Pineda en *Tensión de ideas. El ensayo hispanoamericano de entreguerras* (2016), cómo Menéndez Pelayo, que tuvo gran repercusión en Hispanoamérica, retomó a su modo en *Historia de las Ideas Estéticas* la noción hegeliana de "prosa del mundo" queriéndola traducir como "arte de la humanidad" o "arte ecléctico" y se acercó, sin ser quizás muy consciente de ello, a una definición teórica del Ensayo: "libre empleo de todo género de ideas y de formas, combinadas entre sí de mil modos diversos, bajo la inspiración del criterio *actual*" (p. 1298). En adelante se trataría del Ensayo surgido de la literatura y el pensar llamados del Novecientos, del Modernismo, del Noventayocho y la Vanguardia histórica, pero a la situación hispanoamericana antecede, junto a un tardío romanticismo, una ideologización postcolonial a superar.

Los grandes hispanoamericanos, así Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento o José Vasconcelos son todos ellos autores de tendencia ensayística, aun no siendo exactamente creadores de Ensayo en sentido estricto. Sarmiento y José Martí son quienes probablemente mejor configuran el género y su actitud ética. A juicio de Gutiérrez Girardot en *El Ensayo en lengua española en el siglo XIX* (2012), con Leopoldo Alas 'Clarín' y el peruano Manuel González Prada se alcanza en España y la América hispánica un punto culminante de la formación del género Ensayo que transciende a sátira la posición anterior de Larra y Sarmiento y no tuvo herederos semejantes, siendo la diferencia de uno y otro el hecho de que el peruano ejerció gran influencia ética y política, mientras ambos a un tiempo representaban la generalidad cultural, la crítica moral y política (pp. 123-126). Esto último es lo que caracteriza la creación del Ensayo hispanoamericano. En España, piensa también Gutiérrez Girardot, la ciencia, que no llega a desarrollarse en propiedad, tomará propiedad del Ensayo, que la sustituye convirtiéndose "en su órgano de intermediación y su propio motor. Los problemas aún no son planteados, son iluminados en forma ensayística, incluso resueltos. En España la vida de la ciencia se reflejó en la literatura ensayística" (p. 122). También tiene razón Gutiérrez Giradot, ahora en "Formas del ensayo latinoamericano", *Tradición y ruptura* (2006), cuando advierte que inicialmente Feijoo, Cadalso y Clavijo desenvuelven una forma de Ensayo abierta, no el esquema del género Bacon-Montaigne, mientras por otra parte la plenitud americana de arte y ciencia y argumentación de espíritu bien formado, "la facultad de enseñar con

pasión y ejemplar honradez intelectual”, es lo que se cumple en Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes (p. 184).

Las antologías del género en Hispanoamérica comenzaron siendo cubanas, según recordara Luisa Campuzano (1988), es decir las de Félix Lázaro (1938), Medardo Vitier (1945), José Luis Martínez (1958) y Salvador Bueno (1959), para encontrar en una nueva fase la de John Skirius (1981, ampliada 1997), preparada para el Fondo de Cultura Económica, probablemente la compilación más centrada y estable del continente. Skirius distingue “cuatro impulsos básicos en el ensayo: confesarse, persuadir, informar, crear arte” (p. 13). A las antologías han acompañado algunos singulares estudios, así, entre otros, Brown y Jassey (1968), Earle y Mead (1973), y más recientemente Orjuela (2002) y Nicolás Rosa (2002)[6].

Germán Arciniegas alcanzaría una interpretación que será preciso considerar aquí, pues entendía el primer momento de encuentro de español y nativo americano ya como un *ensayo*. En términos formales, Vasconcelos muestra una consciencia de ensayista que puede comprobarse quizás más explícita en José Carlos Mariátegui (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,* 1928). He insistido en diferentes lugares acerca de que Alfonso Reyes en 1941 tuvo la perspicacia de, apelando a los géneros retóricos aristotélicos, detectar en el discurso epidíctico la precedencia técnica del discurso del Ensayo, lo cual constituye una verdadera aportación respecto de un género escasamente especificado en riguroso sentido teórico[7]. Otro asunto es que desde hace décadas circule, a modo de aforismo o acertijo, casi apócrifamente, la imagen exitosa atribuida a Reyes de que “el ensayo es un centauro de los géneros”. Y ciertamente, en 1944 Reyes explicó que a su entender la función épico-narrativa tendía contemporáneamente a trasladarse al cine, la función oratoria y de conferencia pública lo hacía a la radio, mientras

> la literatura se va concentrando en el sustento verbal: la poesía más pura o desasida de narración, y la comunicación de especies intelectuales. Es decir, la lírica, la literatura científica y el ensayo: este centauro de los géneros

[6] El caso del ensayismo argentino reciente, al menos en parte presentado por Nicolás Rosa, permite observar una suerte de escuela metateórica en ese país con varias ramas típicamente nacionales, ya literaria (Alberto Giordano 1991; Liliana Weinberg 2013), sociológica o psicoanalítica (Marcelo Percia, Eduardo Grüner)…, todas ellas de evidente influencia francesa.

[7] Por otra parte, ha hecho notar Liliana Weinberg (2010) la importante aportación de Reyes al Ensayo hispánico mediante su orientación de la colección Tierra Firme en la editorial Fondo de Cultura Económica.

> donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al “Etcétera” cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía. (p. 403)

Arciniegas es quien ha interpretado de la manera más comprehensiva y esencialista, en *Nuestra América es un ensayo* (1963), la cuestión del Ensayo en Hispanoamérica; ello mediante una suerte de poética general hispanoamericana no técnica sino metaliteraria, o más bien metafísica en último término, que diríase culmina un largo proceso ideológico y prosístico. A este fin concibe una suma equiparación América / Ensayo por medio de la cual el continente se revela problemático para sí mismo y, desde un principio del Descubrimiento, para el mundo, como coincidentemente se revela el género y su materia más característica. La perentoriedad del problema daría lugar, según Arciniegas, a la omisión literaria de los personajes, y de ahí la escasez de la producción biográfica frente a la multiplicación del discurso de debate y crítica. Sea como fuere, confiere así Arciniegas una dimensión histórica y cosustancial al nuevo mundo como ensayo de sí mismo y al nuevo género como mestizaje, tomando al Inca Garcilaso como perfecto paradigma:

> ¿Por qué la predilección por el ensayo –como género literario– en nuestra América? Ensayos se han escrito entre nosotros desde los primeros encuentros del blanco con el indio, en pleno siglo xvi, unos cuantos años antes de que naciera Montaigne. Sorprende, a primera vista, esta anticipación, cuando hay otros géneros literarios que sólo aparecen en América tardíamente. La novela comienza con Fernández de Lizardi entre 1816 y 1830, doscientos años después de las Novelas ejemplares de Cervantes, y pasados tres siglos de que Bartolomé de las Casas escribiera su famoso ensayo en defensa de los indios. Lo mismo ocurre con la biografía. Durante la conquista surgieron algunas de las figuras más sobresalientes que haya conocido en su historia el pueblo español: Balboa, Cortés, los Pizarros, Jiménez de Quesada, Valdivia, Lope de Aguirre... Y no se escribió una sola biografía. Fue uno de esos casos, que luego se repiten en nuestros procesos literarios, en que el paisaje, la selva, la aventura multitudinaria se devora al personaje. (…) América surge en el mundo, con su geografía y sus hombres, como un problema. Es una novedad insospechada que rompe con las ideas tradicionales. América es ya, en sí, un problema, un ensayo de nuevo mundo, algo que tienta, provoca, desafía a la inteligencia.

Colón discutía el problema del paraíso terrenal y su ubicación en las tierras que tenía a la vista, sacando a debate textos de la Biblia, de los Santos Padres, de los geógrafos más antiguos. Vespucci provocaba un alegato con los humanistas de Florencia acerca del color de los hombres en relación con los climas, y la posibilidad de que las tierras por debajo de la línea equinoccial fueran habitadas por seres humanos. Fueron estos los primeros ensayos de nuestra literatura. El ensayo, que es la palestra natural para que se discutan estas cosas, con todo lo que hay en este género de incitante, de breve, de audaz, de polémico, de paradójico, de problemático, de avizor, resultó desde el primer día algo que parecía dispuesto sobre medidas para que nosotros nos expresáramos. O para que los europeos se expresaran sobre nosotros. Pero un género más hecho para nosotros que para los extraños, porque la experiencia de América era no poco incitante para quienes la vivían. Basta considerar el problema del mayor cruzamiento de razas que registra la historia después de la aparición de los bárbaros en Europa. Llegan los conquistadores, sin mujeres, como ejército de varones pronto al atropello sexual, y en una generación queda coloreado de mestizos el hemisferio occidental. (…) El Inca Garcilaso de la Vega, en quien el mestizaje ilustrado alcanza proyecciones casi fabulosas, es un hombre-ensayo. Es el ensayo sobre el mestizo convertido en un adelantado de las letras. Es un hombre nuevo puesto en la balanza…

El ensayo entre nosotros no es un divertimiento literario, sino una reflexión obligada frente a los problemas que cada época nos impone. Esos problemas nos desafían en términos más vivos que a ningún otro pueblo del mundo.

Una vez más se presenta en la literatura americana el conflicto entre la biografía y el ensayo. Y triunfa el ensayo. No queda entre los libros escritos en el nacimiento de las repúblicas una gran biografía de Bolívar, de Santander, de Artigas, de San Martín, de O'Higgins, de Hidalgo. . . Pero se multiplican ensayos sobre las ideas políticas. La selva de los problemas se devora a los hombres. (pp. 7-13)

2. Una evaluación de la contribución española a las ideas ensayísticas y a la teoría doctrinal del género del Ensayo ha de empezar por situar como punto de partida la localización periodológica antedicha y, de otra parte, hacer inventario y discriminación del conjunto de textos de que se trata. Evidentemente no consiste en un corpus en extremo extenso de escritos teóricos y programáticos y, por ello, muy superior, en términos cuantitativos, al resto de

las producciones europeas. Ahora bien, se trata de una serie suficientemente amplia y heteróclita de idearios y criterios en última instancia acaso más tupida y sometida a trabado debate que en el caso de las producciones vecinas. Ciertamente, cabría examinar y matizar proclividades o ponderar conceptos implícitos, que aquí no hemos hecho, por ejemplo, en el ámbito del Hermetismo italiano e individualidades como pueda ser Papini, o de la ensayística francesa que discurre de Julien Benda hasta Alain, Sartre o Valéry, pero una cosa es el contexto prosístico, sus hibridaciones y bifurcaciones, así como las corrientes literarias y filosóficas de desenvolvimiento del ensayismo como práctica discursiva, y otra bien distinta la formulación de ideas poetológicas específicas o la producción propiamente dicha de textos de Poética relativos al género Ensayo.

Las obras de Unamuno, Baroja, Azorín, o Eugenio D'Ors, Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés, Juan Chabás o Gregorio Marañón, Ortega y Gasset..., ciertamente, al igual que las de sus equivalentes europeos, pero acaso con más intensidad en ocasiones, o de forma más entretejida, surgen entreveradas con la cuestión ensayística y una gama de conceptos creativos o programáticos derivables hacia el Ensayo entre los cuales destaca el aparentemente muy concreto, ya referido, de 'estilo', sobrepasando así su inserción no marcada y, por demás, en la práctica envuelto en los avatares conducentes a la modernizada reforma de la prosa. La idea de 'estilo', recurrente en Baroja y que tuvo quizás su formulación más comprehensiva a manos de Eugenio D'Ors, que veremos, fue conceptualizada exitosamente como 'voluntad de estilo' unamuniano y luego referida a Baroja por la crítica como su contrario 'noluntad de estilo'[8], que todos sabemos sin embrago que presupone una decisión de estilo, o un estilo próximo a cierta selección del fluir natural del discurso[9]. Pensaba Baroja (ed. 1983):

[8] Me refiero a Guillermo Díaz-Plaja (1975), en *Estructura y sentido del Novecentismo español* (pp. 234 ss.). En diferentes ocasiones se refirió Díaz-Plaja al Ensayo, con conocimiento y adecuación, pero sin especial aportación, al menos así me consta en 1944 y quizás por última vez en 1976.

[9] Juan Marichal compiló en 1957 una serie de artículos propios con el propósito de delinear la prosa ensayística española, desde la Edad Media hasta el siglo XX, con ese afortunado término de *La voluntad de estilo* y el subtítulo "Teoría e historia del ensayismo hispánico", sucesivamente reeditado y en último término intercambiando subtítulo por título. Durante años fue el texto de referencia. En 1981 José Luis Gómez-Martínez publicó una *Teoría del Ensayo* que se propuso caracterizar el género en España y en ámbito hispánico, atendiendo a los conceptos de actualidad, brevedad, sugerencia, interpretación, confesionalidad y subjetividad, carácter dialogal, carencia de estructura modélica, voluntad de estilo…

> En la cuestión del estilo hay elementos concretos y fáciles de analizar y otros oscuros y difíciles de someter a la crítica.
> En cierto modo, y desde un punto de vista psicológico, el estilo es una manifestación de la personaidad humana, como puede serlo el hablar, el sonreir y el andar. Desde otro punto de vista el estilo representa una serie de reglas gramataicales y retóricas, que sirven o pretenden servir para dar forma literaria a un escrito.
> Hay, pues, un estilo interno y otro externo. El primero preside la elección de un asunto, da el tono a la obra literaria, y el segundo va realizando sus fines de modo objetivo. El uno imprime una dirección y el otro la realiza.
> Naturalmente, ni el estilo interno es sólo interno, porque se exterioriza al final con claridad, ni el estilo externo es cosa solo de fuera, porque tiene también su raiz en el fondo psicológico del autor. Como asunto pedagógico, en el estilo sólo puede interesar lo colectivo, lo que sirva de instrumento para todos, porque lo nativo, lo ingénito, eso no se puede enseñar (pp. 330-331).

El ensayismo como fuerza individulista y denominación de 'estilo' tiene, y no podía ser de otro modo, un adelantado en Miguel de Unamuno, prosista siempre inmerso en el Ensayo de consecuencias polémicas, ya breve en forma de artículo o bien con extensión de libro, al igual que en la discusión acerca del género de sus novelas, a veces tildadas de Ensayo, cosa que él, transgresor por principio en estas materias, estaba dispuesto a asumir. Según cabe reconstruir de la lectura de ciertos artículos de entre la multitud de ellos que redactó y habitualmente publicó a lo largo de su vida, Unamuno piensa[10] que el estilo "brota de dentro" (p. 827), "no es más que el lenguaje" (p. 836) y carecer de él es en realidad carecer de personalidad (p. 887); que el estilo "revela la totalidad de nuestras impresiones, nuestro temperamento" (p. 831), y, como dice Buffon, "el estilo es el hombre", o más bien se encuentra en él. Para Unamuno es preciso distinguir entre estilo y "estilismo", pero si el estilista es un literato, "el hombre que escribe con estilo es un poeta" (p. 893). Sea como fuere, el estilo no se hace, "se nace con él o no se nace. Lo que ocurrre es que a las veces tarda uno en encontrar su estilo. O sea, que se tarda en encontrarse a sí mismo, en descubrir su propia personalidad" (p. 889). Unamuno, que entre otras cosas se quería un tanto secretamente poeta a destiempo, se confiesa autor de estilo y ensayista:

10 Sigo la compilación *Meditaciones y Ensayos espirituales* (O.C. VII) (1967).

> Siendo pues, como soy, por definición, un ensayista, mi estilo ha de ser un estilo de tal, un estilo de ensayista. Y –empiece a jugar lo que los mentecatos llaman paradoja– un ensayo de estilo. Y como el ensayo es un tejido de aforismos o definiciones, habrá que empezar por definir el estilo (p. 886).

Ciertamente, el problema de la definición del 'estilo' permaneció vigente durante muchas décadas. Eugenio D'Ors, que en 1941 publicaría *Teoría de los estilos* y *Estilos del Pensar* y entre sus series difundidas en la prensa se encuetra la titulada *Estilo y cifra*, había dispuesto para el primer volumen de "Cuadernos de Filosofía", *Estilo de la Filosofía de Vives*. En éste localiza a nuestro humanista entre los filósofos escritores y no profesores; entre los orientados al provecho común de los hombres y no al forjamiento de una gloria propia; propone, como en otros lugares, la cuestión de la 'forma', sus dominantes como 'estilos', pero para concluir en Vives el 'estilo' no ya en cuanto discurso sino en cuanto entero actuar de la persona, entera vida. Durante esos años fue Juan Chabás, a quien señalaremos como autor de una de las más brillantes, y desde luego más acabada poética del Ensayo en lengua española, el autor del argumento crítico literario más específico y completo acerca del 'estilo'.

En *Vuelo y Estilo*, compilación de 1934 acerca de los escritores españoles contemporáneos, eminentemente ensayistas, formula Chabás y aplicativamente su teoría del 'estilo'. Si la breve y brillante poética *El Ensayo, género difícil* efectúa, como veremos, la conexión barroca mediante Gracián, aquí categoriza el 'estilo' por sí como 'expresión', y se extiende el autor en una reflexión acerca de su desenvolvimeinto histórico, en particular en torno al Noventayocho y Ortega. Discierne entre 'estilo' y 'estilismo' y, por otra parte, entiende que los siglos XVIII y XIX produjeron la "interrupción de la línea nacional de nuestro estilo". Chabás, que posee una teoría crítica, también diseminada en una serie de artículos de prensa aún por evaluar, crea el concepto de 'crítica concentrica', analizado por Javier Pérez Bazo (1992), su mejor estudioso. No entretendremos aquí argumentos acerca del 'vuelo' como elevación sublime y por tanto relativo al tercer y más alto 'estilo' de la teoría retórica tradicional, pero es preciso advertir que su allegamiento al 'estilo' es a su vez tomado por el autor en el sentido de disciplina firme de la 'expresión', la cual ha de guiar tanto el impulso como la sujeción en aras de un 'nuevo estilo'. El 'estilo', que sabe Chabás es una cualidad profunda, como la 'voz', es el hombre pero también una época, una sociedad y una invención. Se propone asimismo Chabás indagar "la razón íntima" de las cualidades de 'estilo',

buscando “en su raíz la expresión nacional de un estilo” que finalmente tiene su valor mayor en la continuidad de sí mismo, en la fuerza de su transmisión históricamente sostenida. Esta argumentación la fundamenta convincentemente a partir de principios del historicismo crítico, de la Hermenéutica y, en especial, de una naciente Estilística. En ello toma en cuenta, pienso que con preferencia, a Dilthey, Croce, Vossler y Spitzer.

Los escritos fundamentales sobre el género Ensayo, las poéticas justamente dichas, más algún que otro trabajo complementario son, por este orden, de Ortega y Gasset, de Andrenio, de Juan Chabás, una serie entre la poética y la crítica realizada como resultado de una entrevista a Gregorio Marañón, Julian Marías, Giménez Caballero y Francisco Maldonado, un artículo de D’Ors que sobre todo consiste en una especie de teoría histórica del género en España, la teoría de Fernández de la Mora acerca del Artículo como Ensayo, un artículo crítico, no propiamente teórico, de Carballo Picazo, y de otra parte, retornando a Hispanoamérica, la primera parte de un extenso artículo de Eduardo Nicol, filósofo muy pronto, se recordará, radicado en México como consecuencia del exilio. Tras esta decena aproximada de piezas de tan diferente compromiso y naturaleza, concluiremos con el examen analítico propuesto por Gustavo Bueno y con algunos otros elementos de género pertinentes, alguno implícito como el de María Zambrano, y sobre todo del ya referido Julián Marías y algunas otras consideraciones sobre el género y la prosa.

Los textos españoles iniciales en tanto poéticas del Ensayo, breves pero incisivas y de primer orden, son de fecha apenas posterior a la de la temprana y más importante obra, la de Lukács, que es de 1911. Esos breves primeros escritos de carácter teórico y programático acerca del género del Ensayo son obra de José Ortega y Gasset. Ahora bien, previo el examen de la teoría ensayística orteguiana convendrá señalar y reconocer la importancia teórica de su magnífica doctrina general acerca de los géneros literarios (ya referida por nosotros en la primera parte), sin duda de raigambre schilleriana y vertida en un epígrafe del mismo *Meditaciones del Quijote* que nos ocupará en lo que sigue. Sólo por ese epígrafe ya habría de ocupar Ortega un lugar eminente en la Teoría de la Literatura moderna. Para Ortega, que se quiere ajeno al reglismo de la teoría clásica y entiende tan errónea la escolástica de la distinción fondo/forma como la pretensión reciente de anularla, pues se trata de dos momentos de una misma cosa, concluyendo que los géneros literarios son “ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas (…) amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical

del hombre (…) Por esto, cada época prefiere un determinado género" (Ortega 1914, 97).

Ortega, situado de alguna manera en una posición que define el gran estadio subsiguiente a Montaigne, ajeno al proyecto de indagación sistemática y atento a la búsqueda del punto de mira novedoso, adopta una postura con rasgos, si se me permite el término, de ironizada coquetería intelectual, para lo cual hace suyo un criterio operacional muy interesante, convincente y de extremadamente valiosa síntesis. Este criterio tiene un desenvolvimiento sólo en cierta medida previamente arragaido en Montaigne, y presenta dos elementos principales resumibles en que 1) el Ensayo no explicita la prueba, cosa propia de la ciencia y la filosofía, aunque pertenece a todo autor el honor intelectual de poseer la prueba si ésta es posible y además le es lícito borrarla dejándola elíptica; 2) el Ensayo que se propone consiste en "posibles maneras nuevas de mirar las cosas" y apela a la experimentación asimismo del lector a fin de comprobar si se alcanzan "visiones fecundas". La idea de experimentación, relacionable con Montaigne, según vimos, la retomará Max Bense. El primero de los elementos orteguianos es de notar que ha disfrutado de extraordinaria y permanente fortuna entre la más diversa bibliografía durante todo el siglo XX[11].

Ortega, que tomando el ejemplo de Marco Aurelio (ed. 2001), cuya prosa expresiva esconde un sentido filosófico riguroso (Hadot 2006, 131-151), adoptó el término de 'meditación', literariamente bien utilizado desde el siglo anterior en su rasgo de pensar de manera pausada y distinguida cosas de importancia. Diríase que el término adoptado contrapesaba bien la inmediatez periodística y su alusividad a cierta inevitable ligereza con los deseos de un debate filosófico. El texto de Ortega pertenece al preliminar de sus *Meditaciones del Quijote* y si bien ha circulado como texto clave el fragmento que se divulgó como prospecto del libro y de la serie en que se proponía, es de recordar que toda la primera parte de ese preliminar dirigido al lector conforma la Poética orteguiana del Ensayo, la cual se inserta en lo que se denominaba el problema nacional y muestra el gran compromiso ético de Ortega y su sentido de responsabilidad con la vida española. Quiero decir, el texto debe leerse íntegro. Aquí me limitaré a transcribir primeramente un fragmento anterior al del texto del prospecto, el inicial, para después reproducir los del prospecto.

11 Una temprana introducción al ensayismo de Ortega, autor que dispone de extensísima bibliografía, es la de Guillermo de Torre (1956). Al abordar el estudio de su lenguaje, Ricardo Senabre (1964) adoptará el concepto de 'estilo'.

Bajo el título *Meditaciones* anuncia este primer volumen unos ensayos de varia lección y no muchas consecuencias, que va a publicar un profesor de Filosofía *in partibus infidelium*. Versan unos –como esta serie de *Meditaciones del Quijote*–, sobre temas de alto rumbo; otros sobre temas más modestos, algunos sobre temas humildes—todos, directa o indirectamente, acaban por referirse a las circunstancias españolas. Estos ensayos son para el autor –como la cátedra, el periódico o la política–, modos diversos de ejercitar una misma actividad, de dar salida a un mismo afecto. No pretendo que esta actividad sea reconocida como la más importante en el mundo; me considero ante mí mismo justificado al advertir que es la única de que soy capaz. El afecto que a ella me mueve es el más vivo que encuentro en mi corazón. Resucitando el lindo nombre que usó Spinoza yo le llamaría *amor intellectualis*. Se trata, pues, lector, de unos ensayos de amor intelectual.
Carecen por completo de valor informativo; no son tampoco epítomes, son más bien lo que un humanista del siglo XVII hubiera denominado «salvaciones». Se busca en ellos lo siguiente: dado un hecho –un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor–, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones.
Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud. Un alma abierta y noble sentirá la ambición de perfeccionarla, de auxiliarla para que logre esa su plenitud. Esto es amor –el amor a la perfección de lo amado.
Es frecuente en los cuadros de Rembrandt que un humilde lienzo blanco o gris, un grosero utensilio de menaje se halle envuelto en una atmósfera lumínica e irradiante que otros pintores vierten solo en torno a las testas de los santos. Y es como si nos dijera en delicada amonestación: ¡Santificadas sean las cosas! ¡Amadlas, amadlas! Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda.
La “salvación” no equivale a loa ni ditirambo; puede haber en ella fuertes censuras. Lo importante es que el tema sea puesto en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu, con los motivos clásicos de la humana preocupación. Una vez entretejido con ellos queda transfigurado, transustanciado, salvado.

> Va, en consecuencia, fluyendo bajo la tierra espiritual de estos ensayos, riscosa a veces y áspera –con rumor ensordecido, blando, como si temiera ser oída demasiado claramente–, una doctrina de amor.

En cualquier caso y en el fondo, Ortega no sólo apunta muy alto sino que alcanza de pleno su ideación programática dando a luz una realización breve pero sólo parangonable a la de Lukács. Los bien conocidos tres párrafos del prospecto de Ortega sobre las *meditaciones*, de 1914, son como sigue:

> Estas *Meditaciones*, exentas de erudición –aun en el buen sentido que pudiera dejarse a la palabra-, van empujadas por filosóficos deseos. Sin embargo, yo agradecería al lector que no entrara en su lectura con demasiadas exigencias. No son filosofia, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados. Aun los libros de intención exclusivamente científica comienzan a escribirse en estilo menos didáctico y de remediavagos; se suprime en lo posible las notas al pie, y el rígido aparato mecánico de la prueba es disuelto en una elocución más orgánica, movida y personal.
>
> Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco *modi res considerandi,* posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error.
>
> En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico; no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos, aun cuando fueran hermanos enemigos. Pretexto y llamamiento a una amplia colaboración ideológica sobre los temas nacionales, nada más.

En el prospecto preparado para anunciar *El Espectador*, los volúmenes de ensayo breve que se editarían entre 1916 y 1934 y alcanzaron número de ocho,

Ortega hace notar cómo tras diez años de dedicación existe un reducido núcleo amigo de lectores al que, pese a la hostilidad y la indiferencia de otros, el autor se siente obligado. El hecho es que se propone superar el problema de la carencia de revistas capaces de publicar escritos cuya elevación y complejidad sobrepasan lo aceptado por la prensa popular realizando esos tomos bimensuales para los que solicita suscripción a fin de sin someterse a un editor conseguir su mantenimiento. Ortega, que entiende que es necesario propiciar en España "una época de ilimitada curiosidad intelectual", pretende valiéndose del Ensayo contagiar a las jóvenes generaciones de "desinteresado amor a las ideas", de "conciencia universal" y "poner en circulación unos cuantos puñados de pensamientos sobre arte, sobre moral, sobre ciencia, sobre política…". Con la más genuina vocación de ensayista en la tradición programática de Montaigne dice en el séptimo párrafo del prospecto de su nueva publicación:

> Hablaré en ella de sentimientos y de pensamientos, de arte y de filosofia, de política y de historia, y de los viajes que hago y de los libros que leo. De nada podré hablar como maestro: pero de todo hablaré como entusiasta. No pretendo tener otra virtud que ésta de arder ante las cosas.

De Ortega, que actúa al margen y en desconocimiento de la poética de Lukács, y podemos decir que paralela o coetáneamente a éste y ofreciendo una opción diversa, se ha de afirmar que ofrece mediante su texto programático una poética *ex novo,* más que poetológicamente técnica, enraizada filosóficamente en el mundo, penetrante de forma insuperable en su modo y excelentemente concebida en diálogo con el lector concreto, la problemática intelectual y política, la sociedad literaria y general. Por lo demás, el texto orteguiano condicionará toda la época y será leído e influyente en el régimen cultural europeo. Es decir, el texto orteguiano ha sido, cuando menos hasta muy avanzado el siglo XX, la poética europea del Ensayo más influyente tras el fragmento de Montaigne.

El artículo de Andrés Gómez de Baquero, Andrenio, de 1923, "El Ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos", compilado al año siguiente en *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, define el Ensayo como estilización artística de lo didáctico, como género ameno, no severo, a diferencia de la investigación, y en tanto que bosquejo determinado por el subjetivismo, la interpretación y un modo de exteriorización del espectáculo interior, cosa esta última que pareciera fundarse en la epistemología hermenéutica de Dilthey.

> El ensayo es la didáctica hecha literatura, es un género que le pone alas a la didáctica y que reemplaza la sistematización científica por una ordenación estética, acaso sentimental, que en muchos casos puede parecer desorden artístico. Según entiendo el ensayo, su carácter específico consiste en esa estilización artística de lo didáctico que hace del ensayo una disertación amena en vez de una investigación severa y rigurosa. El ensayo está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía, y hace excursiones del uno al otro. Es en cierto modo el sucesor moderno de la antigua poesía didascálica, que en tiempos más positivos habla en prosa. (…) El ensayo es interpretación personal, es exteriorización del espectáculo interior. (…) Por lo mismo que el ensayo es un género, o si se quiere una manera tan subjetiva en sus más puros ejemplares, su figura en la historia literaria es algo incierta y heterogénea. (pp. 141-142)

Tanto en relación a Ortega como incluso mayormente a Juan Chabás y otros, se hace preciso recordar la lectura del célebre fragmento de Montaigne (que ya propuse y reproduje en el primer capítulo de esta tercera parte, en la bella traducción de finales del XIX de Román y Salamero, la cual sin duda ha sido la versión preferentemente leída por los autores españoles). Juan Chabás compuso en 1934, tras haber compilado *Vuelo y Estilo*, un artículo dedicado al Ensayo que apareció en *Luz. Diario de la República* (también en *Diario de Barcelona*) con el título de "El Ensayo, género difícil", época en que difundió diversos artículos breves acerca del concepto de crítica. Como se comprobará, es necesario efectuar una lectura perspicaz del texto de Chabás sobre el Ensayo, texto por lo demás extraordinario pues entre otras cosas encierra un penetrante trabajo conceptual y exegético de Ortega y Montaigne. Sólo una vez leídos éstos, resulta posible afrontar un examen adecuado de aquél y pronunciarse sobre el mismo. He aquí el excelente Ensayo, o artículo-ensayo, de Chabás sobre el Ensayo:

> De todos los géneros literarios, el ensayismo es el de límites menos exactos, el de más imprecisos contornos. Esquiva la concreta armadura de las definiciones, que no pueden apresar en el rigor lineal de su marco, ni sus inquietudes y sus escorzos, ni su diversidad y su amplitud. No es extraño que sea así de esquivo, porque el ensayo es un género sin edad: cuando comienza a envejecer se esconde un poco, hurta su vida a la moda, y reaparece después con una lozanía de forma recién hallada. No se puede precisar cuándo ha nacido. Podríamos únicamente marcar, con su signo, algunas

épocas en que estuvo de moda. La nuestra, indudablemente, sería una de ellas.

Suele creerse que en Inglaterra ha tenido su cuna este género. Se llama comúnmente ensayo en Inglaterra a algunos artículos de extensión poco más dilatada que la habitual de los trabajos periodísticos, publicados en revistas y magazines y escritos con cierto garbo de ingenio, en torno a asuntos de crítica, de moral, de ciencia o de arte. Steele y Addison, a principios del siglo XVIII, ponen de moda estos artículos en su revista "The Taller". Bien pronto comienzan a publicarse otras revistas análogas, dedicadas también a recoger esa literatura de divagaciones y comentarios alrededor de temas múltiples. Ese girar del ingenio en torno a las cosas, esa vacía caza de motivos, ese mirarlo todo para observar un aspecto de algo, y detenerse en ello, y complacerse en sus perspectivas y escorzos, sin ahondar tal vez demasiado los ojos, constituyen las más esenciales cualidades de la literatura inglesa de ensayos del siglo XVIII. Pero examinando tan sólo lo que es o ha sido el ensayismo inglés corremos el riesgo de quedarnos sin conocer las diversas modalidades de este género literario, en boga otra vez en nuestro tiempo. Aun en la misma Inglaterra, al lado de ese ensayismo breve de los Addison y los Steel, Loke y Pope elevan la literatura de ensayo a nivel y jerarquía más insignes: el primero con su "Ensayo sobre el entendimiento humano", el segundo con su "Ensayo sobre el hombre". No va a servirnos, por tanto, para precisar la índole de este género literario, ya que no para definirlo, su acostumbrada extensión. Más que fijarnos en un problema de dimensiones convendrá volver los ojos hacia el escritor de ensayos y ver si no está colocado en una especial actitud ante la vida. (Es curioso advertir que la mayor parte de las revistas inglesas consagradas a la publicación de ensayos suelen llevar títulos análogos a éstos: "The Spectator", "The Observer", "The Mirror"…, o también: "The World", "Olla podrida" y "The Adventurer").

El ensayista es, ante todo, un observador. Se asoma a la vida como a un balcón y la vida se ofrece ante él como una teoría, como un espectáculo, como un espléndido y rico desfile de temas y sugestiones organizado para deleite de sus ojos o festín de su inteligencia. El buen ensayista habrá de ser un platónico amigo de mirar; habrá de deleitarse en la contemplación de lo múltiple y entrañarse luego lo que mira y contempla para convertirlo luego en fruto de reflexión, de manera que las aventuras y peripecias exteriores vengan a ser, como nuestro espectador, Ortega y Gasset, quiere que lo sean, peripecias y aventuras personales de la inteligencia. Admirable

aventura literaria la del ensayista: convertir en vida y conciencia interiores la múltiple apariencia del mundo, sumergiendo las cosas en su intimidad, para sacarlas luego de ella hechas pensamiento claro. Intimidad fecunda del escritor verdadero: secreta conciencia, alma; un poeta dirá galerías; una santa, moradas; otro poeta, cisterna: amarga, oscura y sonora cisterna. De ese recóndito aljibe ha de salir el agua clara de la meditación. La aventura exige que el escritor esté hecho a las delicias del concepto, según el decir de Gracián. Pero además de esas delicias ha de sentir la fruición de lo diverso. El ensayo es, también, diversidad, abierta y acuciada curiosidad intelectual. Por eso suele abundar la literatura de ensayo en épocas de madurez o de crisis de la cultura, porque en ellas esa curiosidad se siente más espoleada, inquieta de pruritos de avidez. En nuestro siglo XVIII, y aun a fines del siglo XVII, la literatura nacional se enriquece con admirables ensayos. Quevedo es un profundo escritor de ensayos. Gracián es un ensayista. Lo es también Feijoo. Y Gracián veía claro que el paisaje de una cultura es una frondosa y variada selva de temas. "La uniformidad limita –dice Gracián– y la variedad dilata, y tanto es más sublime cuanto más nobles perfecciones multiplica".

Esa diversidad que borra límites para dilatar espacios y multiplicar perfecciones añade a la literatura de ensayo una nueva calidad: aspecto fragmentario. El ensayista suele acercarse a las cosas con una especial actitud, con una peculiar manera de ver que resulta, siempre, producto de una mirada incompleta, aunque penetrante. Acota los temas, los aísla y los prende con un imaginario alfiler en el campo de su observación, curioso entomólogo de conceptos. O bien, fatigado por esa labor minuciosa y paciente, describe amplios giros en torno a los temas, se aproxima a ellos y hasta procura cercarlos de hipótesis, a fuerza de trazarles contornos vagos de meditaciones. Entonces el ensayo se convierte en esbozo de teorías o guirnalda de ideas sueltas, que van enlazándose y armonizándose. Podría decirse que el ensayo, entendido así, es una diversión literaria y filosófica: por la variedad de los motivos, por la forma de tratarlos, por la actitud meditativa al estimarlos.

Cabría preguntarse si ese aspecto fragmentario al que nos hemos referido o esta ambición de universalidad, tendencia generalizada de la literatura de ensayo, no producirán en el escritor, a la larga, una dañosa inclinación. Más de un ingenio fecundo, que con lento trabajo y ahincada paciencia hubiese podido engendrar una obra sólida y duradera, se ha perdido para ese trabajo, cediendo a la facilidad de la divagación; por el gustoso halago

> de lo breve o la seducción inmediata de lo brillante ha renunciado, muchas veces sin saberlo, al definitivo valor de la obra enteriza, bien cimentada y bien crecida. Otras veces al ensayismo se llega, inevitablemente, por un desasosiego intelectual de la más fina estirpe: no es voluble y somera frivolidad de amante ese inquieto anhelo de gozar con la inteligencia todas las cosas y asomarse con los ojos del alma a todos los misterios o todos los paisajes con un cinegético afán de herir la verdad en su flanco, disparándole la flecha certera cuando brinca, fugitiva, delante de los ojos.
>
> La literatura española es rica en este género de tan difícil definición. Dejando los siglos clásicos, en el pasado, Larra, Valera, Ganivet, Costa pueden considerarse como ensayistas. Si prescindimos de Valera, los otros, desesperadamente, ensayaron hallar, por todos los caminos, para mostrárnosla desnuda, el alma genuina de España. La generación llamada del noventa y ocho, también con desesperación, con dolorido y amargo empeño, continuó ese ensayo. Unamuno, poeta, novelista, dramaturgo –poeta–, es, sobre todo, un ensayista. Ortega, filósofo, espectador, gentilísimo tejedor de estilo, es también ensayista. Son los dos maestros contemporáneos del ensayo. De los jóvenes, Bergamín, Jiménez Caballero, Dámaso Alonso, Antonio Espina, entre otros, siguen cultivando este complejo género literario de límites tan imprecisos, de tan fácil apariencia y de tan difícil perfección verdadera.

Juan Chabás construye un muy bien trazado proyecto doctrinal sintético y superador, una verdadera Poética y por tanto debe ser detenidamente considerada. Vayamos por partes. De los seis párrafos del texto, el segundo consiste en una pequeña monografía histórica dieciochista del género en Inglaterra, aunque también contiene ciertas caracterizaciones sustantivas, y el último es ciertamente, como balance asimismo histórico, una valoración y enumeración de la riqueza del Ensayo español bien trazada desde el siglo XIX, desde Larra, hasta la actualidad. Pese a los elementos históricos, se trata de un escrito no ya de crítica, que también lo es, sino sobre todo de teoría literaria en sentido constructivo y explícito, es decir una *techne* de contenido eminentemente doctrinal. Me voy a permitir proceder a examinar el texto efectuando sobre la marcha una sinopsis del mismo mediante sus partes más conceptuales, sinopsis conceptual a través de la cuál se podrá observar de la manera más rentable el tipo de relación que mantiene el autor con los fragmentos de Montaigne y Ortega, que por lo demás fueron sin duda los únicos escritos importantes sobre la materia que tuvo a dis-

posición y, según comprobaremos, diseccionó y estudió con inteligencia y eficacia. El término clave de Chabás es la *actitud*, del ensayista.

Con buen criterio, Chabás comienza por asumir y afirmar ya desde el título la dificultad definitoria del género, cosa que refiere a sus 'inquietudes y escorzos' y 'diversidad y amplitud', y en último término achaca a la no historicidad o ausencia de progresión normal del mismo en la historia literaria: 'género sin edad', pues no es posible 'precisar cuándo ha nacido'. Apela a la idea anglosajona de 'literatura de ensayo'. Pues bien, con la idea de que una posible definición no puede apresar sus 'inquietudes y escorzos', 'diversidad y amplitud', establece los elementos y términos, específicamente estos dos últimos, sobre los que se vertebrará la conceptualización del artículo. La 'diversidad' como 'variedad' accederá más adelante (párrafo cuarto) al entendimiento del ensayo como 'diversión literaria y filosófica'. Ahora bien, la salida al problema de la definición del género la encuentra Chabás en una perfecta síntesis de la postura que resulta patente de Ortega y Montaigne: 'más que fijarnos en un problema de dimensiones convendrá volver los ojos hacia el escritor de ensayos y ver si no está colocado en *una especial actitud ante la vida*', es decir aquello que ofrecen Montaigne y Ortega. Y la respuesta: 'el ensayista es, ante todo, un observador', término que traslada el orteguiano de 'espectador' pero que pretende subsumirlo en un valor más general, y expresamente ('como nuestro espectador, Ortega y Gasset') al paso que hace su exégesis. Esto es, 'observar', 'mirar', 'contemplar' que no son sino las significaciones originarias de la 'teoría' (del griego *theoreo*). La exégesis orteguiana continúa desarrollando este tercer párrafo y tras 'la vida' como 'balcón', 'teoría' y el 'espectáculo', retomado de Andrenio, confluye la multiplicidad 'de temas y sugestiones' (o sea, la 'diversidad') para una fiesta de la 'inteligencia', de nuevo orteguianamente explícitado en 'peripecias y aventuras personales de la inteligencia'. Hábilmente 'la intimidad fecunda del escritor verdadero', que podemos continuar manteniendo como traducción del pensamiento orteguiano y nótese que va a parar a la 'meditación', es conducida a diversas posibilidades significativas de la literatura española ('galerías', 'moradas', 'cisterna'…) y decisivamente a Gracián, ampliando retrospectivamente y con gran tino, superando a su vez de este modo la quizás excesiva dependencia y particularización orteguiana. Se trata ahora de una altura mayor tanto histórica como conceptualmente mediante la rememoración del 'concepto' y la 'variedad' gracianas, que a un tiempo reinterpretan esta clase de texto como género de las épocas de 'madurez' y de 'crisis' y reintegran el orteguismo de la 'cursiosidad intelectual'. Así establece nuestro autor una tradición espa-

ñola del Ensayo, con Feijoo pero más extraordinariamente con Quevedo y, sobre todo, Gracián, que es quien le facilita los instrumentos conceptuales. De hecho, Chabás que asume expresamente la 'reflexión' de Montaigne, de la misma manera que hizo subsumir al 'espectador' en el 'observador', hace otro tanto con el 'juicio' del mismo Montaigne, que éste aplicaba a todas las cosas, mediante el 'ingenio' graciano, que da 'amplios giros'. La translación de las ideaciones de Montaigne se completa en el elemento fundamental, que es correlato de la diversidad sobre la que se opera, conceptuada mediante la 'caza vacía de motivos', es decir los 'asuntos' de Montaigne incorporados con el cruce de un tópico español de la época, el 'cazar metáforas' (que según detecté en su día es término que alcanza desde Castelar y Menéndez Pelayo a Ortega y los vanguardistas de la época). El 'acotar', 'aislar temas para la observación' (más adelante, 'cercar de hipótesis') es traslado del ensayista francés cuando éste dice que 'de cien carices escojo uno', mientras que Chabás habla del ensayista como 'curioso entomólogo de conceptos' con cierta originalidad; al igual que la 'mirada incompleta, aunque penetrante' traslada, también en torno a las 'cosas', el reflexionar 'no con amplitud, sino con... profundidad' y el designio de Montaigne de no 'agotar los asuntos'. Por otra parte, un platonismo de la 'contemplación de la vida' (como en Lukács), que opera un paso de lo 'exterior' a lo 'interior' y que naturalmente se vuelve a exteriorizar, reúne el orteguismo antes referido en convergencia con Andrenio y su curiosa asimilación de la hermenéutica de Dilthey, que ya indiqué.

En cualquier caso, la gran síntesis final de Chabás radica en el 'aspecto fragmentario' como gran caracterización última del género, y que orteguianamente queda acompañada de 'ambición de universalidad'. Aquí la trabazón interpretativa y conceptual es excelente y le permite enlazar el barroco de Gracián con Montaigne, que sin embargo continúa innombrado. Y si la síntesis que se ejerce mediante el 'gusto por lo breve, brillante y divagatorio', que se diría, dados aquí los antecedentes conceptuales examinados, una superposición graciana con Ortega y sus 'meditaciones' ya indicadas, no deja de parecer una apreciación propia entre tantas análogas que circulaban en los discursos de la cultura literaria de aquel tiempo. Pero, ciertamente, y ya dejando al margen otros elementos menores, esa 'nueva calidad' del Ensayo, la gran síntesis chabasiana del fragmentarismo barroco como 'aspecto fragmentario' del género corresponde a la antirretórica *dispositio* del Señor de Montaigne 'desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan…'; también en nuestro autor, oblicuamente, concepción del género como 'esbozo de teorías o guirnalda de

ideas sueltas, que van enlazándose y armonizándose', cosa asimismo relativa en último término a lo que se arguye en el siguiente párrafo, quinto. En fin, textualmente, Chabás concluye el quinto párrafo, tras considerar que acaso el ensayismo perjudica la posibilidad de construcciones sólidas y duraderas (recuérdese la ciencia y la filosofía, al decir de Ortega, asunto que sería muy relevantemente radicalizado por Adorno) en virtud de la seducción que sufre el ingenio fecundo por lo breve, brillante y divagatorio (concepto este último difundido en la época y en el que el autor se reitera), aduciendo cómo también se llega al 'ensayismo' en razón de un 'desasosiego intelectual' y de 'la más fina estirpe', para lo cual declara, en excelentes términos acordes con la mejor tradición graciana, orteguiana y mística o sencillamente española que 'no es voluble y somera frivolidad de amante ese inquieto anhelo de gozar con la inteligencia todas las cosas y asomarse con los ojos del alma a todos los misterios o a todos los paisajes con un cinegético afán de herir la verdad en su flanco, disparándole la flecha certera cuando brinca, fugitiva, delante de los ojos'. Chabás concluye, pues, apelando a la 'verdad', como Ortega, y como Lukács, y por tanto cerrando nuevamente el círculo de manera esencial en coincidencia con Gracián, que la consideraba parte irrenunciable del juicio como operación necesaria para la agudeza.

La Poética del Ensayo de Chabás es una elaboración ambiciosa y probablemente destinada por su autor a una función destacada, muy bien aplicada al trabajo del concepto con precisión, brevedad y eficacia teórica. Dentro de la producción española e hispánica es sin duda un texto destacadamente comprehensivo y pleno y, por ello mismo, singular y capaz de detectar y realzar las conexiones de la gran tradición barroca, de su tradición. Bien es cierto que, siendo extraordinariamente interesante, también constituye en último término una ideación fundamentalmente dependiente o, dicho de otro modo, logradamente inserta en una ideación tradicional, como notablemente valora en *Vuelo y Estilo*, y que él reconoce en Gracián y Ortega de manera eminente por recomposición muy bien asimilada y adhesión. En resumidas cuentas, la Poética ensayística de Chabás encierra una suerte de trabajo hermenéutio y filológico muy valioso como asunción de Montaigne, Ortega y el enlace de Gracián, de quienes ofrece la mejor reformulación que conozco. Una inteligente síntesis que se quiere prolongación renovada de una tradición atenta, que dialoga consigo misma, de resultado pleno mediante el concepto de *actitud*, superador por ello de la heteróclita situación española de su tiempo y, en cuaqluier caso, pieza que, se pudiera decir, cuenta entre las principales poéticas del Ensayo producidas por el pensamiento literario europeo.

3. Tras la guerra, en 1944 publica *La Estafeta Literaria* bajo el título de "Cuatro posturas ante el Ensayo", las respuestas de Gregorio Marañón, Julián Marías, Francisco Maldonado y Giménez Caballero a las preguntas: 1. ¿Qué valor tiene el ensayo?; 2. ¿Debe rechazarse o fomentarse? y 3. Desde un punto de vista histórico ¿qué fruto ha dado el ensayo? El resultado será cuatro textos valiosos por diferente motivo, comenzando por la personalización inmediata de Marañón, que tan solo atiende en principio a su propio trabajo y concluye con un concepto de Ensayo paradójico, sujeto a incertidumbre y consustancial a la experiencia de la vida:

> 1, 2 y 3. Para contestar a estas interesantes preguntas sería necesario definir antes lo que es un ensayo. ¿Quién lo podría definir? He escrito en mi vida muchos artículos, muchos llamados Ensayos y Manuales y Tratados. Y ahora, no sé cuáles de ellos son Ensayos y cuáles no. Mejor dicho, son todos Ensayos. En la Literatura Universal acaso haya un solo libro, uno sólo, que tenga un valor definitivo, logrado. Todo lo demás es Ensayo puro. De la obra mía, acaso artículos brevísimos son los que, aunque remotamente, se parecen más a algo con visos de estar logrado. En cambio volúmenes extensos, son puro titubeo. El vivir y, por lo tanto, el pensar, el escribir, el crear, es sólo ensayar y ensayar.

Entre la crítica valorativa y la poética constructiva, Julián Marías, en el primer epígrafe hace una excelente distinción de tres funciones para el género, asume la libertad como requisito del mismo y advierte de su pluralidad y complejidad histórica:

> 1. Ocurre con el ensayo lo que con casi todos los géneros literarios: su valor depende primeramente de la calidad concreta de cada uno, y no de las virtudes del género. Pero sucede con frecuencia que se presentan bajo la apariencia y el nombre de ensayo escritos ajenos a su función propia, y que sólo son formas deficientes de otros tipos de trabajos intelectuales: en ocasiones, libros frustrados; la mayoría de las veces, divagaciones que eluden la responsabilidad intelectual y que pueden alcanzar las trescientas páginas. En la vieja polémica sobre los géneros literarios, yo tomo partido por su existencia; y creo que un ensayo se justifica plenamente –pero sólo entonces– cuando es lo que debe ser, no una ficción o remedo. "El ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita" –escribió hace treinta años Ortega. Pero a renglón seguido advertía que "para el escritor hay una cuestión de

honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. El ensayo dispensa, pues, de la explicitud, pero de la responsabilidad intelectual, no. En otros términos, el ensayo tiene que ser justificadamente verdadero, aunque en él esté sólo aludido el mecanismo de la justificación. Y en esta forma es valioso y necesario: en primer lugar, como arma de urgencia –también, hay urgencias mentales–, cuando conviene anticipar verdades cuya formulación rigurosamente científica exige largo tiempo y esfuerzo, o incluso una maduración histórica; en segundo lugar, como instrumento de orientación o incitación, para señalar un tema importante que otros podrán explorar en detalle: en tercer lugar, para precisar cuestiones marginales y limitadas, pero que requieren cierta iluminación. Para estas tres funciones, el ensayo en insustituible.

2. No soy demasiado partidario de la vida intelectual "dirigida". A las presiones exteriores –que pueden ser tanto de signo positivo como negativo–, la vida intelectual suele responder con una táctica y humilde protesta: dejar de existir. O, lo que viene a ser igual, desvirtuarse y convertirse en caricatura de sí misma. Por esto no creo que tenga demasiado sentido –ni interés– rechazar o fomentar el ensayo. Pero pienso que cada escritor debe escribir sólo los que sean "necesarios", los que concretamente muestren su oportunidad, y rehuir la actitud –tan frecuente desde hace años– de componer "un" ensayo de cuando en cuando, en abstracto y en hueco. Sin embargo, esta saludable tendencia de evitar el "ensayismo" no debe caer en un extremo aun más inconveniente y que tal vez esté apuntando: dedicarse a escribir libros con la sustancia mental y el grado de rigor que bastan para un ensayo decoroso, pero que no autorizan un tratado. Muchos de éstos recuerdan a veces multitud de comedias en tres actos.

3. No se puede abordar a la carrera el tema de la historia del ensayo; ante todo, habría que precisar las diferentes formas que este género ha adoptado y ver hasta qué punto se pueden tomar juntas; pero todo esto llevaría demasiado lejos. En el Renacimiento, en el XVII, casi siempre en Inglaterra, en nuestros días otra vez, el ensayo ha dado frutos bien jugosos. Si me apurasen mucho, diría que hasta el *Discurso del método* es un ensayo, en el mejor y más estricto sentido de la palabra. Y para limitarme a nuestra cercana circunstancia española, en la mente de todos está que una buena porción de sus mejores escritos han tomado –creo que por razones históricas y nacionales muy concretas– la figura de ensayos. Recuérdese que han tenido que escribir ensayos –y cómo lo han hecho– en los últimos cincuenta años, Ganivet, Unamuno, Maeztu, Ortega, Zubiri. Entre otros motivos,

con el de hacer posible, para ellos mismos y para otros el escribir libros españoles eficaces.

Ernesto Giménez Caballero por su parte reivindica el Ensayo científico frente al literario o de ideas, a no ser el meramente poético; califica al género de "liberal", "encantador" y "maléfico" articulando así una radicalidad negativa tan perspicaz como suspicaz en sus interpretaciones, la cual conduce hacia el concepto de "experimento" asociado finalmente a la guerra. A su juicio, el género, desde Feijoo pasando por Larra hasta Ortega, en España ha cumplido su ciclo. El caso de Giménez Caballero, ciertamente insólito y apegado a la circunstancia, define un contrapunto crítico tanto literario como ideológico exacerbado pero digno de examinar; asimismo, a estas alturas debe hacer reflexionar acerca de los movimientos e ideologizaciones que habiendo participado activamente en una escena histórica, una vez desencadenada la aberración sangrienta, se aíslan de la casuística del escenario como si no hubiesen sido efectivos actores de la misma, como si todos los actores fuesen igualmente responsables o descargando la responsabilidad propia en el otro o incluso pronunciándose como si no hubiesen estado presentes y alentado postura alguna:

El 'Ensayo' es un género nacido a la literatura cuando el 'Tratado teológico y dogmático' de nuestra Edad de Oro decaía.
Fue un género "experimental" surgido como reflejo seudocientífico del método inductivo inglés instaurado por Bacon, Locke, Berkeley y la escuela escocesa. Así como de los discursos metodológicos cartesianos, spinozianos y leibnizianos.
Fue un género bastardo, pues lo denota por el triunfo de la Física desde el Renacimiento.
Se dijo que el 'Ensayo' era la verdad, pero sin la 'prueba'. La prueba era, posiblemente, lo que caracterizó la revolución psico-matemática del nuevo tiempo "moderno".
Los 'ensayos' no aportaban pruebas: al contrario, iluminaban dudas.
El 'Ensayo' es el género que más ha contribuido al escepticismo –desde los 'Essais' de Montaigne– y a la descatolización de la vida.
Nosotros hemos reaccionado salvadoramente contra ese género tan liberal, tan encantador y tan maléfico que ha sido el 'Ensayo'.
No hemos añadido la 'prueba' a la 'verdad'. Eso hubiera sido "Ciencia" y no "literatura" y "Poesía". Pero hemos procurado añadir "fe" y "afirma-

> ción" a nuestras evidencias. Creo que no debe fomentarse el 'Ensayo', sino transformarlo otra vez en serio 'Tratado' o en puro 'capricho' poético.
> El 'Ensayo' cumplió su ciclo histórico desde Feijoo, pasando por Larra hasta Ortega y Gasset, entre nosotros.
> El 'experimento' sobre la vida nacional ha costado mucha sangre. Y no sé si logró alguna eficacia. Pasteur, Koch, Ehrlich, Reed, Cajal –por no hablar de Galileo y Newton– hicieron derecho al 'Ensayo'. Nosotros los poetas sólo tenemos derecho a llenar de "verdad poética", de consuelo, fe y piedad los vacíos que dejaron en sus 'Ensayos' los ensayistas de la Naturaleza: los heroicos científicos.

Francisco Maldonado ofrece una interpretación penetrante y novedosa. Acaba por advertir con agudeza cómo "un cierto caos germinal delata la libre tensión organizadora del ensayo", mientras en los demás géneros la poesía permite una perfecta armonización técnica, pero "en el ensayo la poesía rebosa" y su juego es de alto riesgo. Introduce el concepto de "diletantismo" como clave operativa, además de considerar "microliteratura", que sería muy relevante hoy, junto a "paisaje" y "contemplación", igualmente decisivos, técnica e histórico-literariamente. Es coherente e inusual su juicio negativo acerca de la hibridación de los géneros:

> 1 y 2. El dilettantismo, dice Alfredo Lichtwark, no es camino que a nada conduce, sino premisa y presupuesto. No está en el santuario del Arte, pero sí en el atrio, y al templo se entra por el atrio. El siglo XVIII y el Romanticismo pensaron en serio en el dilettantismo. Goethe fue deleitante (fuera de la poesía) en el más noble sentido de la palabra. El dilettantismo añade un comentador de Lichtwark, sufrió en el siglo XIX la misma suerte que el folklore y las artes industriales: murieron a manos del tecnicismo y de las máquinas. El dilettantismo tiene por condiciones la fe y la piedad; y el tecnicismo, su aniquilador, las contrarias: inhumanidad y dosificación en la atmósfera de la infidencia y de la impiedad.
> Pero, derribado el atrio, como en las ruinas de Poseidón, quedó el templo con su logia y su recámara. Al morir el dilettantismo, una de las células vivas que dejó tras de sí se prendió, fecundada, con otra célula germinal: el paisajismo. Así nació el ensayo. El ensayo es a la literatura lo que el paisaje es a la pintura. Los primeros paisajistas fueron dilettantes de la pintura, y hoy sirven a un género pictórico se-estante y subsistente. El ensayo, producto de dos dilettantismos, la microliteratura y el paisaje, constituye hoy

> un género literario consagrado, hermano del aforismo y del artículo, con su historia y su prehistoria. La cual última procede del Renacimiento (lo que Quevedo llamaba "discurso" y Montaigne "essai"); y de la Edad Media: lo que los escolásticos llamaban quodlibetos.
> El ensayo es, como el paisaje pictórico, contemplación. En ellos se ha refugiado la única contemplación que pervive en nuestro tiempo. Nada de adquisitismo ni de técnica, sino contemplación pura. El éxtasis moderno cristaliza en el ensayo y en el paisaje. Sólo a lo que tiene de contemplación ha debido su descrédito en manos de los artífices diligentes de los géneros literarios.
> 3. Lo que debe rechazarse es la impregnación por el ensayo de los demás géneros tradicionales de la literatura. Esto es peligroso, porque produce entes aliterarios. Si las novelas de Unamuno son anovelísticas, es porque están impregnadas de ensayismo. Unamuno es el primer ensayista español de nuestra época. Conserva el ensayo de su progenitor el dilettantismo la cualidad de que no es oficio, sino ocupación. A esta ocupación (de que otros han hablado con referencia exclusiva al dilettantismo) es a lo que yo llamo contemplación. Las novelas teñidas de ensayismo provocan la impresión de que sus autores no han nacido para el oficio. La contemplación relega el ensayo a la poesía, sin olvidar que la prosa radica en la misma esencia del ensayo. Prosa contemplativa, de concepción y de ejecución infusas superadoras de una técnica literaria, la cual aparece forzosamente como subordinada. Un cierto caos germinal delata la libre tensión organizadora del ensayo. En los demás géneros la poesía puede alcanzar una armonía perfecta con la técnica. En el ensayo la poesía rebosa.
> Finalmente, ensayo significa peligro, prueba, riesgo. Axioma capital: todo el que ensaya periclita, y el que posee una técnica, domina y asegura. Y el que ensaya y acierta se salva y salva a los demás.

Quizás convenga empezar por recordar que Eugenio D'Ors es un complejo autor ensayístico, constante y perfeccionista, y no sólo a través del género de la 'glosa' categorizado por él mismo a su propia medida y en tanto ajeno al Ensayo, género el de la 'glosa'que no es nuestro objetivo examinar aquí pero sin duda cuenta entre las realizaciones principales del ensayismo hispánico. Publicó en 1953, con el título de *Pensar por Ensayos,* una suerte de breve y muy personal historia teórica del Ensayo español en cinco capítulos, de los cuales el primero, el más breve, tiene valor introductorio y su punto de partida es el concepto de "Los Moralistas", que le da título y con valor exten-

sivo. Transcribo la primera mitad, la más general y poetológica del capítulo inicial:

> La obra literaria adopta a veces el camino de la invención poética, una invención en cuyo fondo puede haber filosofía. Otras, el camino de la disertación teórica, cuyo fragmentarismo –fragmentarismo en comparación con la totalidad sistemática- puede fluir hacia esta última y trerle preciosos acarreos.
> No es la extensión mayor o menor de un texto lo que le otorga la calidad propia del género que los modernos insistimos en llamar "ensayo", sino su orientación centrípeta o centrífuga respecto de conjuntos que le sirven de base o que epilogalmente la justificarán. Las reliquias, tan breves y hasta mutiladas en ocasiones, que nos quedan de los filósofos presocráticos, no son ensayos: ni siquiera cuando se han quedado en el aire, sin desarrollo y, acaso, sin sentido. En el otro cabo tampoco lo son las páginas que constituyen la obra de Nietzsche, tan fácilmente reductible, por lo demás, a la impertérrit síntesis de una doctrina. Tampoco la cuestión del modo y estilo de comunicación hace al caso. Los antiguos podían llamar "libros" o "tratados" a artículos de corta redacción. El "Renacimiento", si por una lado nos ofrecía ya la calificación de "ensayo" con el ejemplo de Montaigne, estabilizaba, en Francia sobre todo, la designación, cuasi profesional ya, de "moralista", sólo en cierta medida prejuzgadora de asunto. Un gran asunto cultural sobreviene pronto: el advenimiento, auge, difusión y entronización de la prensa periódica: acontecimiento de repercusión inmensa en la sociología de lo filosófico. Por último, llega una hora en que el desarrollo de la actividad informativa y noticiera anega las páginas de los cotidianos: el moralista, que se había convertido fácilmente en periodista, regresa –esta vez no sin dificultad de acomodación ambiente– a la producción libre. (p. 1)

La mayor dedicación del agudo trabajo de D'Ors es la que hace a Gracián; junto a Séneca y Vives sitúa a Jiménez de Cisneros; con anterioridad a los contemporáneos determina a Clavijo, Larra, Donoso y Balmes. Como era de esperar, prefiere a Vives sobre Séneca, y por ello también las posiciones críticas de Menéndez Pelayo sobre las de Ganivet y sus herederos. La amplitud dedicada a Gracián es crítica y de enjuiciamiento general de parte de la cultura moderna, de censura de su desapego, concebido como "nihilista", e incluso "budista", dice, concluyendo que es la lógica fatalidad de esa he-

rencia lo que conduce hasta Schopenhauer. En Jiménez de Cisneros valora sumamente la invención de la "oración metódica", antecedente de Ignacio de Loyola y contraposición al quietismo barroco y al panteísmo entendido como constante supersticiosa. Por su parte, la acerada crítica a Clavijo no obsta para reconocer en él al más sólido de los modernos periodistas que habían suplantado las viejas enciclopedias, y en Larra al sucesor de esa línea moderna y figura incomparable a la que subsiguió un gran vacío de ideología teórica que afecta a quienes se propusieron restituirlo, y de los continuadores salva de puntillas a "moralistas" que no lo eran: el orador Donoso Cortés, el novelista Juan Valera, el crítico Leopoldo Alas, los estadistas Castelar o Pi Margall, y el periodista Balmes que merece el nombre de filósofo.

El quinto y último capítulo de *Pensar por Ensayos* comienza por constatar que en el tiempo actual los filósofos han tomado por vehículo el Ensayo, lo cual cronológicamente ha coincidido con el Impresionismo y con un largo abandono en Europa de la capacidad de composición arquitectónica. Piensa D'Ors que de este Impresionismo no ha faltado quien como Simmel lo tuviera a gala, pero que también ha venido a fomentar una tendencia frente al musicalismo impresionista en la cual "los más significativos ensayistas de España orientaron su esfuerzo, sin abandonar el fragmentarismo aparente del instrumento de su expresión, hacia el logro de conjuntos filosóficos organizados", ya como actitud o como doctrina. En este punto, D'Ors, con cierta truculencia se autoincluye en la exposición e introduce una perspectiva irónica cambiante:

> Si en la obra de Miguel de Unamuno, cuya mayor parte aparece todavía bajo el título de "Ensayos", en el "Glosario" de Eugenio d'Ors, cuya aparición cotidiana en la prensa, se desarrolla desde 1906 hasta los días presentes, se rehusa obstinadamente el carácter de ensayo y se subraya a cada instante la orientación sistemática. El mejor expositor de Unamuno, J. Ferrater Mora, ha tenido que proceder a una verdadera reelaboración del pensamiento unamuniano, para presentarlo en doctrina coherente; mientras que, del pensamiento general del "Glosario", su mejor expositor J. L. López Aranguren ha podido reducir la exposición a resumen: salvo quizá, en lo concerniente a las tesis religiosas, respecto de las cuales la tarea de prolongación del comentarista aparece tan lúcida en la fidelidad como dichosa en el alcance. El mismo autor del "Glosario", ha insistido ha insistido en la aspiración global de su tarea, al oponer, en tanto que género, la "glosa" –que, en punto a extensión ni siquiera repugna a lo aforístico

> y gnómico- al "ensayo", al cual inspira el espíritu de disertación; y. Al asegurar de sí mismo, desde 1914, "no he escrito ninguna página suelta". Tampoco, en Ortega y Gasset, debe engañarnos la resignación a la etiqueta de ensayo, en contradicción con el alcance constructivamente doctrinal, atribuible a cada una de sus producciones, inclusive cuando su tema se halla tan aparentemente desligado, como el que llena un prólogo a un libro sobre caza. No se trata tampoco, entonces, de poligrafía, sino de filosofía. En cambio, numerosos son los volúmenes aparecidos entre nosotros, en ese tiempo, cuyo aspecto editorial no impide advertir el carácter fundamentalmente roto de su contenido: el reunir, bajo un título común, diversos ensayos, no anula, cualquiera que sea el valor informativo, docente o literario de los mismos, la distancia que separa la síntesis de la colección. (p. 6)

En 1940 había publicado José María Salaverría en el diario ABC un artículo titulado "El Arte del Artículo". En él hace apreciaciones adecuadas, empezando por el oficio de la literatura, la importancia del artículo en la vida moderna frente al libro, Montaigne y la consagración del término 'ensayo', o la constatación de que "los ingleses se apoderaron del género y lo perfeccionaron, durante los siglos XVIII y XIX, en un grado que ninguna otra nación ha podido alcanzar", mientras que la 'crónica' de invención francesa es una "especie de artículo personal y chispeante, en cuya manera fueron maestros los hispanoamericanos doblados en parisienses: Luis Bonafoux y Gómez Carrillo". Dice Salaverría que "cuando el periódico se incorporó a la vida civilizada, antes que todo echó mano del artículo, que en el fondo viene a ser un ensayo aplicado a la actualidad social, política y costumbrista. Entonces se creó lo que podríamos llamar el vicio del artículo..." (p. 409).

De 1943 data una Ética y Estética del Periodismo Español, de Manuel Prados y López, libro doctrinal afecto al régimen surgido de la Guerra civil que ofrece una visión global atenta a la realidad tanto práctica como profesional e intelectual y de uno u otro modo los diferentes géneros, empezando por la 'noticia' y el 'comentario' con intercalación de lo descriptivo, lo doctrinal y a veces lo definitorio que se torna programático. Léase la teoría de la 'crónica' que ofrece Prados:

> En la orquesta periodística el cronista tiene voz de violoncello: la voz humana. Es la fusión completa del periodista y el escritor, del pensador y el comentarista. La crónica es la elaboración selecta, la obra cerrada y com-

> pleta que da prestigio de permanencia y grandeza al periódico. La crónica es lo definitivo, lo magistral, lo selecto: el desarrollo de la idea, la plenitud del ideal periodístico educador. La crónica es el ápice literario del periodismo, columna airosa de un gran templo donde se oficia sin descanso ante múltiples altares unitarios, con un fervor alegre. La crónica puede ser aportación del literato al periódico; pero aportación íntegramente periodística. El escritor se convierte en cronista, poseído de la magia deslumbradora del periodismo, en cuyo ámbito se reviste de una nueva dignidad profesional. La crónica abarca lo grande y lo pequeño, el hecho y el deseo, el recuerdo y la observación, el sentimiento y la idea. (pp. 60-61)

A la crónica parlamentaria se refirió Wenceslao Fernández Flórez (1953, 375-380). Por su parte, César González-Ruano (1953, 393-400), excelente autor de ensayo-artículo en la prensa, compuso un texto doctrinal, “El artículo periodístico”, donde valora el desarrollo contemporáneo español del género, encumbrado para él con Larra y el 98 pero irregularizado por los llamados novecentistas y llevado a la excelencia por su propia generación de “los contemporáneos”, es decir vanguardistas y del 27 en amplio sentido, quienes sumarían a la originalidad y la capacidad de atracción de lectores. González-Ruano reconoce en la necesidad de remuneración la querencia del escritor hacia el artículo periodístico. En términos teóricos, entiende que la expresión de “la rigurosa intimidad” es la suma cualidad lograda por los autores de su generación y aceptada por la generalidad de los lectores, quienes prefieren a menudo la “visión personal” frente a la “novedad de un tema”.

> La generación a que me refiero y en la que me incluyo ha logrado, sin proponérselo, un tipo de artículos que nadie había hecho en las generaciones anteriores, consiguiendo además que estos fueran del gusto de casi todos. El menos avispado espectador notará en ellos una discreta aplicación de elementos de cultura, una participación nada pequeña de valores que pertenecen a la invención poética, y cierto gusto por las formas melancólicas que responden bien al interés periodístico y que son perfectamente compatibles con una amenidad exigida por el gran público y aun con las imposiciones de un sentido realista de la actualidad y del suceso diario que muchos de nosotros no solamente no hemos rechazado, sino que procuramos glosar siempre que la ocasión nos lo proporciona. (p. 399)

El artículo citado con anterioridad de Salaverría, que pese a su título no contiene elementos técnicos, fue compilado en una gran antología del género publicado en ABC: *El Artículo. 1905-1955* (1955), seleccionada por Jaime Balleste y precedida por un excelente estudio preliminar de Gonzalo Fernández de la Mora: "El Artículo como Fragmento".

En realidad el texto de Fernández de la Mora es un relativamente breve pero valioso e inteligente tratado acerca del género del 'artículo' dividido en dos partes, una primera teórica y una segunda histórica más breve. De hecho, aunque exento de aparato, procede de forma sistemática, empezando por unas "interrogantes" que son la hipótesis, formuladas con buen y amplio criterio:

> ¿Qué es el artículo, ese ambicioso género que casi ha monopolizado la literatura de nuestro soglo? ¿Es un todo unitario o un confuso vocablo en el que se dn cita realidades varias y acaso contradictorias? ¿Se confunde con la crónica, la monografía, la carta y el ensayo? Y, si se distingue, ¿cuáles son sus ntas diferenciales? ¿Es su esencia la belleza, la amenidad, la concisión, la actualidad o su condición fragmentaria? ¿Es siervo o enemigo del libro? ¿Nació con el Renacimiento, con la Ilustración o es acaso tan viejo como la literatura? ¿Es un género edificante o escandaloso? ¿Asciende o decae? ¿Qué ha significado entre nosotros? ¿Cuál es su destino? He aquí algunas interrogantes, nunca formuladas en rosario y todavía sin cumplida respuesta. (p. vii)

De inmediato afronta el término y su etimología, que conduce a la idea de parte, trozo o fragmento, y la amplia gama de géneros concernientes al 'artículo', es decir el propio 'artículo' en relación a casi toda la gama ensayística, desde la 'monografía' o la 'crónica' hasta la 'carta' y el 'ensayo', además de algunos de sus aspectos fundamentales comprometidos, así el "paisaje" o el "periodismo". Siendo que el 'artículo de revista' y el 'enciclopédico' más corresponden por su autonomía a la 'monografía', que es ajena a las servidumbres de la actualidad; mientras el 'artículo de periódico', gran reto aun distinto tanto para el científico como para el escritor, muestra una dualidad raramente advertida: la diferencia entre definición y noticia, entre el artículo propiamente dicho y la 'crónica'. Ésta compete a lo concreto y sensible, pero también relativa a la confesión y al paisaje y al paisaje del alma. La 'crónica sentimental o autobiográfica' sería concerniente a elemento de las 'memorias'. Me limitaré a reproducir el epígrafe dedicado a "Artículos y Ensayos":

El señor de Montaigne bautizó el género cuando el año 1580 publicó los dos primeros libros de sus *Essais*, inconexa recopilación de meditaciones renacentistas. Tan fulgurante fue la fortuna del ensayo que, aunque nacido para fines más humildes, llegó a servir para titular auténticos tratados, desnaturalizándose así por elevación. En 1690 Locke usaba el término para una obra transcendental *–An Essay concernig human understanding*-; en 1748, Hume casi reproducía literalmente el título de Locke para una inmortal investigación filosófica; en 1808, Martínez Marina vuelve a emplear el vocablo para un voluminosos tratado –el *Ensayo histórico-crítico*- que es la primera historia del Derecho español, y en 1851, Donoso insiste en usar el término para el libro de su vida: *Ensayo sobre el Catolicismo, el liberaismo y el socialismo.* Y cabría multiplicar los ejemplos.

Entendiendo el ensayo más tradicional y modestamente, como un escrito fácil y breve que no agota el tema ni aduce pruebas, es evidente que su parentesco con el artículo es estrecho; pero resulta difícil establecerlo a causa de la habitual imprecisión de ambos conceptos y de su enmarañada genealogía. El ensayo, como el artículo, entra de lleno en la prosa didáctica y más concretamente en la literatura de ideas. Uno y otro renuncian a la erudición y a la cita puntual; los dos tienen pretensión de claridad y de belleza; en ambos importa primordialmente el punto de vista del autor, el sello personal. Pero el ensayo escapa a la servidumbre de la oportunidad y al imperativo de la concisión. El artículos es, pues, un microensayo actual. Por eso la ventura de ambos géneros ha sido pareja, y análogos sus riesgos.

Cuando el intelectual, abrumado por la inacabable riada de bibliografía que amenaza anegarle, barre de un manotazo su biblioteca y se entrega a la agonía de la creación frente a ese abismo que es una cuartilla blanca, el saber se transforma en una aventura personal hecha "ex nihilo", con lo que se rompe el encadenamiento de las invenciones y se descubre varias veces América. La ciencia se desnuda de aparato crítico, lo que puede ser una patente de corso intelectual o una legitimación de la pereza y de la ignorancia. En este momento el tratado, el manual y la monografía se disuelven en el ensayo, peligroso híbrido de retórica y de filosofía, que como ciertas rosas de laboratorio, hechiza con su exótico brillo, pero suele ser estéril cual guija de sílice.

Así alcanzó su apogeo un modo literario cuya debilidad consiste en facilitar la degeneración del pensamiento en obra de arte. A este límite se llega cuando lo que importa no es lo que se dice, sino la manera de decirlo, no la

> veracidad de los juicios sino su mutua concordancia y armonía. Entonces el saber se torna lirismo y el acento se desplaza de la obra al autor. De los conceptos de materia y forma, pocos se sienten deudores al estagirita. En cambio, Aquiles y Ulises hacen pensar siempre en la problemátivca barba de Homero. Es el sino de algunas ideologías: van ligadas a su creador como la oda al poeta. Y es porque en ellas el pensamiento sigue las leyes de las obras de arte. Esto suele acontecer con el ensayo, en donde, además, las exigencias estéticas conducen al abuso de la metáfora y se arroja el rigor por la borda.
>
> Ante idénticos escollos se encuentra el articulista. La premura y la estrechez agigantan las dificultades de su navegación. Solo puede salvarse la fidelidad a la propia *Weltanschauung* o visión del mundo.
>
> Y esta receta vale igualmente para el periódico entero: cuando deja de responder aun criterio firme y unívoco se desfigura, cuartea y, a la postre, se suicida. Porque toda casuística que pierde contacto con una auténtica moral se pulveriza y anula. La historia de la prensa es una constante confirmación de esta tesis. La consigna no es, pues, o renovarse o morir, sino más bien todo lo contrario: o repetirse o disolverse. (pp. xiii-xv)

Advierte Fernández de la Mora que en la situación contemporánea la tara del artículo no se encuentra en el ser simple página o entrega de un futuro tratado sino en la posibilidad de no ser tal cosa. (Nótese que éste venía a ser de hecho el criterio preferente de D'Ors manifiesto a propósito de la 'glosa'). En realidad los orígenes del 'artículo' casi se confundirían con los del 'ensayo', siendo además que su protohistoria alcanza hasta el surgimiento de las publicaciones periódicas, pero los discursos de Catón, las epístolas de Cicerón y de Plinio el joven y Séneca, para continuar con San Jerónimo, los géneros académicos medievales y de nuevo la carta y el dialogo renacentistas....

Mucho más tarde, en 1984, Francisco Ayala tituló un discurso académico *Retórica del periodismo* en el que trata del artículo en sentido más pragmático que poetológico y lo sitúa en las próximidades del discurso parlamentario:

> Lo más próximo al discurso parlamentario en las página de una publicación impresa será el artículo, firmado o editorial, sobre un asunto concreto de la actualidad política. Es ahí donde la composición del texto literario imita más de cerca la estructura de la alocución. Si el artículo lleva la firma de una personalidad provista de relieve público, los argumentos en él expuestos aparecerán condicionados a los ojos del lector, reforzados quizá, y en

> todo caso matizados por la imagen que ya tuviera de quien lo suscribe; si carece en cambio de firma, o ésta le es desconocida, la referencia condicionante será al carácter atribuido, daos sus antecedentes y circunstancias, a la publicación que lo inserta y en nombre de la cual habla. Sea como quiera, el punto de partida del artículo, deberá tener en cuenta, tácitamente o haciéndose cargo expreso –es decir, cogiendo el toro por los cuernos-, del prejuicio que el lector pudiera sentirse inclinado a atribuirle, tratando de desvirtuar sus eventuales sospechas y de presentar la argumentación como desligada de todo interés particular y objetivamente válida. (pp. 50-51)

> Artículo doctrinal e información son, dentro del periodismo, dos campos radicalmente distintos (esto es, distintos en su raíz); pero comparten más de un precepto retórico, e primer lugar, el de la concisión. Por extenso que sea un artículo de periódico, no podrá normalmente dilatarse hasta las dimensiones de una pieza oratoria, y si así lo hiciere sería en detrimento de su eficacia. Pues esa exigencia de concisión que es común a todo el trabajo periodístico responde, ante todo, a consideraciones de orden material: el espacio disponible en la hoja impresa es bastante limitado; pero, además, por cuanto a los artículos se refiere, debe tenerse en cuenta que un texto escrito no consigue fijar la atención del lector mediante los recursos accesorios con que la "actuación" del orador logra cautivar la de sus oyentes. (p. 52)

Carballo Picazo fue autor en 1954 ("El Ensayo como género literario. Notas para su estudio en España") del más notable y temprano estudio crítico del género en España y por ello debe ser considerado aquí a pesar de no ofrecer apenas contenido poetológico, aunque sí otras muchas consideraciones y análisis adecuados y en su día no adecuadamente ordenados. En lo referente al 'estilo' Carballo Picazo subraya la coincidencia en España de su auge con la "revolución" estilística de la prosa llevada a cabo por los escritores posteriores al arte romántico, su tendencia a reducir el periodo sintáctico, evitar la hipotaxis e introducir la clara sencillez expresiva y conceptual. Es decir, un "estilo ágil, directo, conversacional". Piensa en Ortega como mayor ejemplo.

El texto español sobre el género con valor poetológico y mayor rigor teórico de la segunda mitad del siglo XX es *Ensayo sobre el Ensayo* (1961), de Eduardo Nicol. Aunque se trata de un escrito extenso, de sobre setenta pági-

nas, sólo las ocho primeras son aquellas dedicadas estrictamente a teoría del Ensayo, mientras la parte más extensa consiste sobre todo en una reflexión crítica sobre la obra de Ortega, bien es verdad que atenta a una problemática teórica y pragmática relativa en el fondo al posible carácter ensayístico de la misma, pero ya muy secundariamente concerniente a la teoría poética del género. Dada la importancia del texto y la totalización documental que nos hemos propuesto, transcribo aquí la parte inicial, que totalmente nos compete, para después proceder brevemente a su examen.

> El ensayo es un artificio literario que sirve para hablar de casi todo diciéndole casi todo. Esta es la opinión autorizada de Aldous Huxley, un artífice del género. Pero, cuando él escribe un ensayo sobre el ensayo, su intención más aparente no es la de recalcar la bien conocida libertad de elección de que dispone el ensayista frente a la infinita variedad de temas posibles. Mucho menos es la de insinuar que el ensayista, por el hecho sólo de adoptar este artificio, quede desligado de todo compromiso con la verdad: que, por no decir lo último, puede decir lo primero que le pase por la mente. Porque el artificio es literario, pero el producto no es artificial o ficticio, no es pura literatura, como la novela. El ensayista requiere inventiva, pero su ensayo no es pura invención. Feliz el novelista, que puede poner en las palabras y en los actos de sus personajes todas las arbitrariedades que se le antojen, seguro de que así no disminuye su realidad humana; pues la vida le ofrece más variedad y abundancia de situaciones extremosas, inverosímiles, de las que pueda fraguar su imaginación, y puede ésta desbordarse como quiera sin temor de faltar a la verdad. El compromiso con la verdad que tiene el ensayista no le obliga a desconfiar de esa fluencia de la imaginación, pero sí a canalizarla. Puede decir algo de lo cual no está muy seguro, pero no debe inventar algo de lo cual no pueda estar seguro nunca. Es conveniente estar *casi* seguro. Y creo que la intención principal de Huxley se acusa en la doble restricción del casi que aparece en su definición: en forma de ensayo se puede tratar casi cualquier tema, pero no un tema cualquiera; y cabe decir sobre el tema elegido casi todo lo que él requiere, pero no todo.
>
> El ensayo se encuentra, pues, a medio camino entre la pura literatura y 1a pura filosofía. El hecho de ser un género híbrido no empaña su nobleza, como una banda siniestra en el escudo. Su título es legítimo, pero no es título de soberanía. Quiero decir que el ensayo no puede ser demasiado literario sin dejar de ser ensayo, sin dejar fuera mucho más de lo que en él

cabe. El ensayo es casi literatura y casi filosofía. Todos los intermedios son casi los extremos que ellos unen y separan a la vez.

Pero, como es un género y un artificio, tiene sus caracteres propios y debe cultivarse siguiendo las reglas del arte. Una de las primeras reglas tácitas es la que prohíbe decir algo que no se entienda en seguida. Cada género delimita el campo de sus posibles oyentes a lectores. Siempre hay o debe haber una cierta consonancia entre la forma y el fondo de un género y el carácter de los lectores. El ensayo se dirige a "la generalidad de los cultos". Sea cual sea la especialidad de cada uno, la lectura de un ensayo no requiere en ninguno la especialización. A la generalidad de los cultos corresponde "la generalidad de los temas" que pueden tratarse en estilo de ensayo, y la generalidad en el estilo mismo del tratamiento. El ensayista puede saber, sobre el tema elegido, mucho más de lo que es justo decir en el ensayo. La obligación de darse a entender no implica solamente un cuidado de la claridad formal, sino la eliminación de todos aquellos aspectos técnicos, si los hubiere, cuya comprensión implicaría en el lector una preparación especializada.

Esto significa que en el ensayo no se pueden analizar los grandes problemas. O mejor dicho: se puede discurrir sobre algunos grandes problemas, pero no sobre todos, y sin llegar a su fondo. Es por regla de método que el ensayista ha de soslayar las dificultades técnicas. Y tiene que hacerlo sin falsear el tema. Esta es la dificultad del arte o artificio. Pues la evasión ha de ser deliberada, artificial: no ha de ser inconsciente. La evasión involuntaria es indicio de incompetencia. El ensayo es un género ligero, pero no siempre es ligero el tema, ni ha de dar muestra de ligereza quien adopte para tratarlo esta forma de expresión. Esto quiere decir también que el ensayo tiene su *ethos* propio. Hay *ethos* siempre donde hay norma, aunque sea norma formal.

Naturalmente, la cuestión ética no insinúa su presencia inquietante en todo género de ensayos. El ensayo mismo es un género, pero tiene varias especies. Cuanto podamos hacer es materia de consideración ética; pero, en fin, se comprende que un ensayo literario, o estético, o biográfico, o autobiográfico, o un ensayo sobre ambientes, cosas y personas conocidas en viaje no plantea necesariamente cuestiones graves de responsabilidad. Cosa distinta es el ensayo filosófico. El viajero puede narrar y comentar lo que ha visto en un país sin adquirir el compromiso de encerrar en sus palabras una "definición" esencial y total de ese país (cosa que, por lo demás, dudo que fuera posible). Otro viajero habrá visto y narrará cosas distintas,

o reaccionará distintamente ante las mismas cosas; y la discrepancia no implicará error en uno de ellos, o contradicción entre uno y otro. El lector podrá instruirse con ambas narraciones, porque ninguno de ellas pretende ser, de antemano, exclusiva y definitiva. El ensayo filosófico requiere en cambio más cautelas, lo mismo en el autor que en el lector. Si éste pertenece realmente a esa comunidad de los cultos, y no sólo presume de ello, ha de estar ya bien avisado para discernir entre aquellos autores que emplean el ensayo como artificio y método para comunicar ideas filosóficas a quienes no son filósofos, y aquellos otros autores que emplean el ensayo para eludir los rigores del método filosófico. Para el ensayista nato, el ensayo es una forma de pensar; para el filósofo nato, el ensayo es una forma ocasional de exponer lo ya pensado con distinto artificio. El ensayo, como su nombre indica, es una prueba, una operación de tanteo. Es como un teatro de ideas en que se confunden el ensayo y el estreno. En la ciencia, las ideas se ensayan en privado, antes de representarlas en público. Así lo vemos en el ensayo científico, esta nueva especie del género que ha prosperado en nuestros días. Einstein ha podido hacer notables esfuerzos y exponer en forma de ensayo, para las personas cultas, su teoría de la relatividad restringida. Ha empleado imágenes muy vivas, y fórmulas ingeniosas, y ha logrado efectivamente dar una idea de "lo que se trata" a quienes carecen de instrucción especializada. Incidentalmente, su prestigio popular aumentó en gran medida gracias a estos ensayos; desde luego, hubiera sido menor si sólo hubiese producido los pequeños trabajos científicos en que se fundan los ensayos. Pero el hecho es que Einstein no sería Einstein si fuera solamente autor de unos ensayos. Este hombre de ciencia lo que es porque empleó *primero* una fórmula distinta para comunicar a los otros científicos su pensamiento, a saber: "Las leyes de la naturaleza son co-variantes con respecto a la transformación de Lorenz". Esta es la fórmula que no puede, según las reglas del arte, introducirse en un ensayo. Es una fórmula técnica, destinada sólo a quienes tienen alguna preparación, y no a la "generalidad de los cultos".

El ensayo no excluye las ideas generales. En verdad, las reglas del arte imponen al ensayista la obligación de exponer algún pensamiento, sea cual sea la modalidad de su tema, inclusive cuando el tema es personal, o particular y concreto. Una mera narración de un viaje o de una experiencia, por ejemplo, no podría llamarse ensayo; sería más bien una pieza literaria de otro género, sin el artificio, que es literario y conceptual a la vez, y que consiste en referir los hechos particulares y concretos a las ideas generales

y abstractas. Hay que lograr que lo concreto no se pierda nunca de vista, no salga de la escena, y sea aquello que, por su vivacidad, mantenga tensa la atención del lector. Pero las ideas generales son como el telón de fondo sobre el cual lo concreto adquiere una presencia más relevante aún. La enseñanza que depara esa relación de lo particular a lo general acentúa todavía el interés que lo concreto pudiera ofrecer aisladamente.

No se olvide –y el buen ensayista no lo olvida nunca– que lo concreto se opone a lo abstracto, pero también se opone a lo aislado. Examinar una cosa "en concreto" no significa examinarla en sí misma y por sí sola, separada del resto de las cosas. Lo *concretus* es lo conjunto, la que crece junto, lo compuesto, o sea el resultado de una mezcla. Es decir, que lo concreto no es nunca lo simple. La simplicidad se obtiene por abstracción, mediante las ideas generales. Si la concreción nos parece la mayor firmeza posible de la realidad es justamente porque es una firmeza compacta, unificada, que ofrece las cosas reales como condensadas. Por consiguiente, la mera presentación de un hecho singular, de una experiencia cualquiera, que puede efectuar el escritor literario, separándolos del resto de los hechos y experiencias, no es una presentación concreta, sino un artificio de abstracción. No todas las abstracciones contienen ideas generales; no todas las ideas sueltas son parte de una teoría. La teoría es una *concreción* de ideas, obtenidas por abstracción de la realidad concreta. Los hechos aislados están literalmente *concretos* con otros hechos, y esta relación o correlación de unos hechos con otros es la que ponen de manifiesto las ideas abstractas, las concepciones generales. Las ideas generales serían, pues, el concreto de los hechos: como el cemento que da unidad y resistencia conjunta al material de piedras sueltas que son los supuestos hechos aislados.

No despertaran mucho interés las cosas que el bueno de Saavedra Fajardo tiene que decimos sobre el Moro Muza, y el Conde Don Julián, y las cuitas de Don Opas en la batalla de Covadonga; cosas todas ellas que, como hechos aislados o abstractos, fueron ya consignados en otras historias de manera acaso más clara y fidedigna que en la *Corona Gothica, Castellana y Austríaca. Políticamente Ilustrada*. Poco interés, digo, si no fueran precisamente esas *Ilustraciones* morales y políticas que acompañan y concretan los puros hechos. Como la siguiente: "Estilo suele ser de la divina justicia castigar a sus enemigos con sus enemigos, y después a los mismos que eligió por executores". Que esta idea del sentido general de los hechos particulares, o del carácter implacable de la justicia. superior, sea una moraleja que a su vez ofrezca escaso interés, es harina de otro costal. Este otro

juicio corre ya por cuenta de los lectores –temo que sean hoy escasos– de Saavedra. Tal vez sea más leído Gracián. También es más gracioso; no menos precavido que el otro, y con un carácter no menos churriguerresco, lleno de volutas interiores; pero más tenso, no embotado por la diplomacia. Y así cuenta Gracián, como se lo contaron, que el rey Luis XI de Francia, arrebatado una vez por un frenesí, había intentado arrojarse por la ventana, y lo hubiese logrado, de no haberlo detenido unos cortesanos. Pero luego preguntó quiénes eran los que lo detuvieron, y, sabidos, los mandó degollar. Admirándose otros cortesanos de tal pago a tal servicio, dio por razón Luis XI que a un rey, aun cuando está fuera de si por algún accidente, nadie se le ha de oponer. "Paradoja dictamen, aunque tan vivo", comenta Gracián. Este comentario es tan particular como el hecho a que se refiere. Pero examinando muchas instancias de paradojas, cada una interesante por sí misma, viene a decir Gracián en su conclusión general: "Las paradojas han de ser como la sal, raras y plausibles, que como son opiniones escrupulosas, y así desacreditadas, no puedan dar reputación, y muchas arguyen destemplanza en el ingenio, y si en el juicio, peor". Los hechos son los hechos; la conclusión es lo que aporta el ensayista, y ésta es siempre alguna suerte de idea general.

Huxley (a quien no se puede llamar filósofo sin dilatar demasiado el término y sin reducir a la vez el mérito específico de ese autor como ensayista) es un verdadero maestro en el artificio de poner lo particular, lo anecdótico, en relación con lo significativo y lo general. Le interesa, por ejemplo, Maine de Biran. Le interesa, claro está, porque escribió un *Journal Intime*. El propio *Journal* es ya un ensayo autobiográfico, de biografía de ideas, y a Huxley le atrae la persona de un filósofo que escribe tal biografía, más que las ideas mismas. Pero, examinando la persona, tampoco puede él, Huxley, prescindir de las ideas y limitarse a las anécdotas. Las anécdotas –los cargos públicos que ejerció Maine de Biran bajo Luis XVIII, las reacciones personales que habían provocado en él las últimas guerras de Napoleón– le sirven a Huxley como de figuras para su escenario ideológico. Como ensayista, no es un relator de sucesos. Su problema a éste: "Cada individuo vive aquí y ahora, y está, más o menos profundamente afectado por el hecho de que ahora no es entonces, y de que aquí no es otro lugar cualquiera. ¿Cuáles son y cuáles *debieran ser* [el subrayado es nuestro: verá después el lector a qué responde] las relaciones entre lo personal y lo histórico, entre lo existencial y lo social?"

Al fondo de este problema no podrá llegar Huxley en un ensayo, ni podrá ningún otro ensayista. El género no lo permite. Este es nada menos que uno de los problemas básicos en la filosofía de la historia. Si la historia es un sistema, a decir, un proceso con una estructura, y no un devenir caótico ¿qué función cumple en el proceso la existencia humana? Dicho de otra manera: si la estructura histórica implica un factor determinante ¿cómo se aviene la necesidad histórica con la libertad inherente al ser histórico mismo que es el hombre? Nada más planteando escuetamente el problema se advierte que sus términos son disonantes con los del contexto, en el presente ensayo, y lo fueran igualmente en el ensayo de Huxley.

Quiere decirse que, por su misma índole, de ciertos problemas se puede hablar con sentido desde muy dispares puntos de vista, cosa que no ocurre exactamente con los problemas de la filosofía. Por ejemplo, pueden ser a la vez legítimas algunas opiniones divergentes sobre si el término "barroco" ha de aplicarse o no, como cualificativo estético y con una significación unívoca, al arte plástico de Bernini y a 1a música de Monteverdi o de Palestrina. De hecho, esta cuestión sólo puede ser tratada en forma de ensayo: no es tema de *episteme*. Los problemas de la filosofía no ofrecen esta latitud. Por esto, cuanto pueda decir Huxley sobre el problema que le sugiere Maine de Biran no logrará alcanzar el fondo. Tal vez le falte personalmente el aire para bucearlo; pero esto no a lo que ahora importa: la razón principal a que se lo impiden las reglas del juego o del arte.

Y ahora, después de los ejemplos, podemos ver por qué. El ensayo permite y hasta obliga a presentar lo particular sobre el fondo de lo universal. Pero no permite poner lo universal en relación con lo universal. Esto es lo que hace la teoría científica. La teoría tuvo que basarse primitivamente en lo particular; pero partió de ahí, dejándolo atrás, y lo que en verdad aspira a presentar es lo universal ya destacado y pulido. Lo universal está situado aquí en el centro de la escena, y no como telón de fondo; es el protagonista, y los hechos con que se pueda amenizar la escena sirven solamente como puntos de referencia. La capacidad del filósofo es justamente la de transitar, con gran dominio de las reglas del artificio que en este oficio se llaman método, de lo universal a lo universal. Esta es la capacidad teorética, y el resultado de su aplicación es un sistema. El intelectual que sabe poner lo particular en relación con lo universal, aquel a quien el hecho levanta en su entendimiento la chispa de la idea, éste es un ensayista. El filósofo es el que piensa sistemáticamente, aquel que percibe y sabe reseguir el hilo que va *de un problema a otro*, y no se

queda prendido por el hilo que va del hecho al problema aislado y a la idea suelta.

El ensayo es monográfico; la filosofía es teorética. El primero a una perspectiva que presenta en primer término a1 hecho, y en el horizonte la idea; la segunda es una superación sistemática de la perspectiva. Pues la idea se ve a simple vista, con la luz del entendimiento; pero la trabazón interna de los problemas, y de las ideas unas con otras, ésta tiene que reseguirse metódicamente; y aunque también es objetiva, como los hechos mismos, no aparece a simple vista, no depende del punto de vista. Por esto, como el ensayo puede llegar casi al fondo de un problema, pero no al fondo del todo, la relación entre un problema y otro ha de escaparle necesariamente, en tanto que esta relación está en el fondo. La libertad de movimiento intelectual que el ensayo permite, y que es tan agradable ejercitar, implica, por tanto, una limitación: el ensayista no ha de preocuparse mucho por el compromiso que adquiera al emitir opiniones personales sobre un tema determinado, porque éste, lo considera aisladamente, y el poner en concordancia esas opiniones con los problemas que plantean otros temas es cosa que puede dejarse al cuidado del filósofo. Al ensayista no debe, pues, reclamársele una severa congruencia sistemática, cosa. que es propia del género *episteme*. Lo único que pudiera acaso reclamársele es que no juegue con el equívoco, que no pretenda atribuir a su artificio literario de ideas el significado y valor que corresponden formalmente a otro género distinto de artificio.

Aquí tomamos, en este contexto, el término "filósofo" en su más riguroso y estricto sentido. Ya hemos advertido en otro lugar de esta obra que la palabra puede significar varias cosas, y que no siempre la filosofía toma la forma de una ciencia teorética y sistemática. Por consiguiente, en algún sentido puede llamarse también filósofos a ciertos ensayistas, sin que la designación infrinja ninguna regla capital. Solamente es necesario recordar en cada caso que las reglas del arte delimitan muy estrictamente la índole de los temas que se pueden tratar en un ensayo y la manera de tratarlos. La doble restricción del *casi* es operante siempre, con formal severidad, por elevado que sea el genio personal del ensayista. De igual modo son operantes las reglas preceptivas para el poeta: si éste elige la forma del soneto para expresar una idea poética, sabe de antemano que no podrá ser difuso, pues sólo dispone de catorce versos; sabe además que la limitación cuantitativa de espacio determina una selección del contenido. *Cualitativamente* no caben en el soneto las andanzas de Odiseo. E1 vuelo épico le está vedado al poeta lírico, como le están vedados al ensayista la teoría y el sistema.

El asunto general teórico y, para nuestro caso, poetológico que afronta Nicol es, evidentemente, el de la relación Ensayo / Filosofía; es más diríase que el cometido fundamental es justamente ése y su posterior aplicación, aun muy matizada, al caso de Ortega, todo lo cual toma sentido bajo el título general del volumen que cierra esta poética del Ensayo: *El problema de la Filosofía hispánica*. Nicol, que por otra parte tiene en gran estima a Huxley, entiende que el Ensayo, que se encuentra "a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía" o, dicho de otra manera, es "casi literatura y casi filosofía" (pp. 206-207), constituye un género y por tanto está sujeto como todos a reglas tácitas al tiempo que exige una consonancia fondo/forma, delimita un campo de especiales lectores. El Ensayo es un género "ligero", más no siempre será ligero su tema. Pero si el Ensayo, cabe convenir con Nicol, ha de evitar los aspectos y la terminología más técnica a fin de poder ser leído por todo lector culto, e incluso debe asumir la prohibición de enunciar algo que no sea entendido de inmediato, sin embargo no parece tan aceptable que si bien puede discurrir sobre algunos grandes problemas, no así sobre todos y no así alcanzando su fondo. Ciertamente hay una cuestión de *ethos* en toda norma o, entre otras cosas, en el tratamiento de cuestiones técnicas sin falseamiento, pero no parece pueda ser norma estricta que aun de cierta manera el Ensayo no pueda tratar de todo (aunque esto no deja de ser hiperbólico, una manera de hablar). Entre otras cosas porque, reconoce el mismo Nicol, hay diferentes especies de género Ensayo. El Ensayo filosófico, a diferencia del literario, tiene un mayor grado de responsabilidad, y de otra manera el Ensayo científico, que ha de tener tras de sí la formulación técnica sólo comunicable a especialistas. Pero esto sería el texto de divulgación. La posición de Nicol se sitúa en la diferencia entre filósofo y ensayista, y parece tener toda razón al pensar en el tipo puro, en el "ensayista nato", para quien el Ensayo es "una forma de pensar", a diferencia del "filósofo nato", para quien el Ensayo es "una forma ocasional de exponer lo ya pensado con distinto artificio" (p. 208). A su juicio es clave la cuestión de la dualidad 'particular' / 'general', pensamiento concreto y pensamiento abstracto, y que todo ensayista debe saber que éstos se oponen al igual que se oponen a lo aislado. La relación 'universal' / 'universal', propia de la ciencia, del filósofo y su método, estaría vedada al Ensayo. Éste es monográfico, parte del hecho hacia la idea, mientras que la filosofía se propone una superación sistemática de esa perspectiva. Con todo, reconoce Nicol, que sin duda lleva a cabo uno de los principales argumentos conocidos acerca del género, cómo en algún sentido "puede llamarse también filósofos a ciertos ensayistas" (p. 214), pero que como la épica es negada al poeta lírico, la teo-

ría y el sistema lo son al ensayista. Quizás la mayor deficiencia de la teoría de Nicol reside en que toma como punto de partida un lugar preconcebido acerca del ensayista sobre la base del ensayista filósofo, académicamente filósofo.

Pocos años después quiso Gustavo Bueno ("Sobre el concepto de *ensayo*", 1966) aprovechar la ocasión de un simposio dedicado a Feijoo en 1964 para efectuar una réplica implícita al ensayo de Nicol. Bueno se plantea el problema en términos lógicos y filosófico-culturales de análisis del concepto, digámoslo así por abreviar. Su postura no es, pues, tanto poetológica como analítica, si bien su logicismo recurre un tanto aleatoriamente a conceptualizaciones dadas según su libre conveniencia. Bueno propone en principio el concepto de 'teoría'-'teorético', pero en un sentido laxo que por principio lo inutiliza puesto que la compleja entidad del mismo y la manera de pensar del autor de raigambre nominalista cientifista en realidad lo hace insalvable. Su propuesta queda argumentada conduciendo a un concepto de 'analogía', valioso y de gran pertinencia, aunque a mi juicio, técnicamente, según se propone, insuficiente:

> La analogía –entendida como analogía entre diferentes esferas categoriales– es el procedimiento específico del ensayo y, casi diría, su procedimiento constitutivo. Diríamos que, cuando un escritor ha logrado acopiar varias analogías certeras, tiene ya la materia para un buen ensayo. Esta misma característica puede servir de criterio para medir la calidad de un ensayista, según el vigor de sus analogías.
> El ensayo no busca demostración, pero no por ello ofrece ideaciones arbitrarias. Teoriza, intenta formar una opinión, razonando, sobre todo, según la analogía. No sigue el orden científico, sino más bien el orden *de las cosas*, de las cosas articuladas en el espacio práctico humano. (pp. 111-112)

Un elemento igualmente valioso de la interpretación de Gustavo Bueno es relativo al muy discutido asunto del personalismo o la individualidad del ensayista, que expone y matiza del siguiente modo casi a modo de conclusión de su análisis:

> Por último, las caracterizaciones precedentes del ensayo, como género literario, permiten interpretar, de algún modo, el sentido del "personalismo" reconocido por casi todos los críticos a los ensayos. Desde luego, este "personalismo" no creo que deba interpretarse en el sentido del "subjetivismo" de la lírica. La "presencia del autor" en el ensayo tiene otra signi-

> ficación, que se descubre cuando ponemos en conexión este rasgo con la técnica analógica. El autor del ensayo es, desde este punto de vista, por de pronto, uno de los contenidos del espacio práctico en donde se entrecruzan los hilos teoréticos, y, por tanto, testigo de excepción de estos entrecruzamientos. El autor aparece en el ensayo no al modo del autor lírico, sino simplemente como testigo de que ciertas conexiones se han producido en su biografía. El autor del ensayo aparece como ejemplo de excepción y sus experiencias son "anécdotas", digamos algo más bien épico que lírico. Las autorreferencias numerosas que nos ofrece Feijoo tienen el sentido de las autorreferencias de un hombre de laboratorio, que se mira él mismo como sujeto de experimentación, como sujeto paciente de una experiencia que, de algún modo, podría ocurrirle a cualquier otro, aunque no puede asegurar que así suceda. Y en esto se diferencia la autorreferencia del ensayista de la del científico: éste tiene que asegurar que su experiencia es repetible. La experiencia del ensayista es más individual, sin que por ello, me parece, tenga nada de lírica. (p. 112)

Fernando Savater (ed. 1975), representando a la nueva generación, interpreta que en torno a 1968 tiene lugar un cierto florecimiento o redistribución del "ensayo filosófico", ahora abierto a posiciones que pudiéramos resumir mediante el concepto de antidogmáticas. Él, a partir de Adorno, opta por esa apertura estableciendo el par de contrarios dogma / estilo:

> Frente a la aparente reconciliación del tratado sistemático, falsamente pacificado en la neutralidad de la ciencia positiva o la religión revelada, el ensayo conserva su marginalidad como una constatación de la infranqueable distancia que separa a la verdad de la dicha y al conocimiento de la liberación. Se trata de una tarea eminentemente escéptica: el dogmatismo no ensaya. Ensayar es, a fin de cuentas, dudar dl papel, no sabérselo del todo, no estar seguro de los gestos que corresponden a cada frase o del tono de voz más adecuado para decirla. Uno repite las palabras aprendidas con una casi inaprehensible vacilación, un ligero desplazamiento del acento, que las hace extrañas a su sentido supuestamente obligado. Esa vacilación, ese desplazamiento es el estilo. Renunciar al estilo es renunciar al dogma impuesto por la cosa, es negarse a ensayar. No es que *lo que* se dice importe más o menos que el *cómo* se dice, según la estéril polémica entre forma y contenido, sino más bien que lo que se dice es: cómo se dice; o mejor ¿cómo se dice?. No otra es la irónica función del ensayo (pp. 153-154).

La nueva perspectiva que abren las dos últimas décadas del siglo XX en España, condicionadas por el ambiente político liberalizador del cambio de régimen político, se concretará principalmente, y en coincidencia entre otras cosas con el llamado 'pensamiento débil', en lo que se vino en denominar "filosofía narrativa". Sobre ello no será necesario entretener argumentos ahora, pues en la primera parte del presente volumen, redactada justamente en aquel tiempo, ya se dio viva y detenida exposición y crítica de todo ello, atendiendo a los textos de los autores españoles (Trías, Cerezo, Morey, Lynch…) y en general europeos.

Pese a no haber redactado en ningún momento una teoría del Ensayo, sin embargo es María Zambrano, que retornó a España durante esos años tras décadas de exilio, el más importante pensador que roturó y con magnífica penetración gran parte del entorno del Ensayo reflexionando sobre algunos de sus aspectos, que en realidad se pueden considerar medulares. Esto lo hace mediante ensayos en los cuales no quiso entrar en la estricta teoría del género, acaso porque sí lo hiciera su maestro Ortega, a quien por cierto siempre mantuvo positivamente en el recuerdo. En la primera parte de nuestro libro se hizo detenido examen de *Filosofía y Poesía.* Zambrano, que nombraba sus escritos como "Ensayos", y así con mayúscula al menos a veces (Zambrano 2000), no sólo pensó y escribió con profundidad acerca de Séneca (Zambrano 1987) y del San Agustín más ensayístico de las *Confesiones*, cosa que hemos podido comprobar con detenimiento a propósito de nuestro capítulo dedicado a los géneros memorialísticos, sino que en otros dos lugares investigó singularmente el estricto camino de lo que suele llamarse ensayo filosófico: *Filosofía y Poesía* (ed. 1993) y a *Notas de un Método* (ed. 2011).

La cuestión del género en tanto problema técnico del Ensayo, directamente se la formularon algunos autores de las generaciones de Zambrano que también siguieron en activo. Con relativa frecuencia, si bien de manera más oblicua y menos concentrada, entre otros José Ferrater Mora, muy atento al discurso o al estilo filosófico, por ejemplo en *Modos de hacer filosofía* (1985). Julián Marías, que entre otras cosas realizó una importante contribución genológica en un trabajo titulado *Los géneros literarios en filosofía* (1953), vuelve en términos generales sobre la materia mediante conciso término declarativo en un libro exitoso de 1996, resumiendo el asunto al referirse de esta guisa a una perspectiva personal que liga la apertura creativa del pensamiento y la supervivencia filosófica a la configuración del género literario:

> Cada vez que he dado un paso nuevo en el planteamiento del problema me he visto obligado a realizar cierta innovación en algo difícil de ver y que casi siempre se pasa por alto: el *género literario,* la manera de escribir, que descubre el modo peculiar de pensamiento. Faltaba un paso más para llegar al último núcleo de la cuestión. En las dificultades de los géneros literarios en que se realiza la filosofía estriba una parte esencial de sus vicisitudes y de toda su historia. Toda innovación real de pensamiento exige una innovación real del género literario para poder llevarla a cabo. Esto añade problematicidad a la que es inherente a la filosofía, y aumenta la inseguridad que le pertenece esencialmente. Pero intentar evitarlo equivale a la renuncia a la filosofía. Creo que vale la pena atreverse y exponerse al fracaso. (p.11)

Si Julián Marías es junto a Ferrater Mora quien más se ha preocupado en España por el problema del género literario de pensamiento, probablemente sea Javier Marías, el prosista español contemporáneo de mayor éxito europeo, quien ha explanado con mayor dedicación el proceso de ensayistización de la novela y a quien se debe no sólo una superación de la idea de realismo tradicional mediante un sentido más penetrante de qué cosa sea la realidad sino, asimismo, un concepto bien fundado de "pensar literariamente"[12].

12 Puede verse esta problemática de Javier Marías sintéticamente y bien planteada en Bertrán Pérez (2019, 27-31). Para un estudio general de la novela-ensayo de Javier Marías, véase Geneviève Champeau (2014).

5. Perspectiva italiana del Ensayo: perífrasis para una forma y una taxonomía

La tradición ensayística italiana, tan extensa o más que la española por nacer inmersa en la literatura latina antigua y ambas determinar en ésta dos direcciones imponderables en esta materia, las representadas por Cicerón y Séneca, encumbra con prodigio el pensar renacentista de curso ensayístico pero también es de notar que tuvo el último y desplegado relevo hispánico barroco. Ambas asimismo coinciden en haber creado tardíamente, en el último cuarto del siglo XVIII, una gran Ilustración, además en buena parte compartida y, curiosamente, incomprendida hasta tiempos recientes. Si hubo de ser tardía la comprensión del Barroco (hasta la primera mitad del siglo XX), aún más hubo de serlo la Ilustración española o hispánica e hispano-italiana. La Escuela Universalista sitúa con nitidez la encrucijada de los Géneros Ensayísticos en la configuración ilustrada de la expresión tanto científica como humanística, entonces aún en plena convivencia, cosa que se hace evidente en la titulación de las obras y las oscilaciones entre lo que denominaríamos Ensayo literario y Ensayo científico. Y añádase a ello el hecho un tanto paradójico, como he explicado en otras ocasiones, de que el concepto de 'literatura' de esos ilustrados universalistas, salvada la natural distancia que requiere el denso recorrido histórico, corresponde al forjamiento de un estadio cuya idea coincide con la más adecuada para nuestro tiempo de globalización. Una idea total e incluyente en que el criterio ha de ser el de la 'alta elaboración', no el posterior de si se trata de una elaboración artística o una elaboración de pensamiento.

Pero diríase que tradiciones tan antiguamente trabadas como la española y la italiana ni eran proclives ni dispusieron de la iniciativa requerida a fin de afrontar en sumo grado la temprana dotación moderna del género Ensayo como doctrina. Es muy probable que la tupida red de una prolongada tradición prosística excelsa no contribuyese a ello, a diferencia de los casos de Inglaterra y de una Alemania que intelectualmente, por comparación meramente cronológica, eclosiona muy tarde. Más paradójico sin embargo resulta ser, entre las grandes tradiciones europeas el caso francés, impulsado pioneramente por Montaigne, bien es verdad que incisivamente aunque como reformulación "moderna" de una tradición latina antigua, pero ocurre que al margen del éxito en la difusión de la práctica literaria no repercutió en nuevas ideaciones ni en original decisión posterior de pensamiento en su propia lengua[1].

El saber sobre el Ensayo moderno como construcción de pensamiento dispone en Italia de una perspectiva oscilante entre lo que un tanto figuradamente podríamos llamar 'perífrasis' y el directo abordaje entitativo y taxonómico del género, que relevante y puntualmente ha sido efectuado de manera rigurosa en dos ocasiones, primero por Mario Praz y mucho después por Alfonso Berardinelli. Delinear en amplio sentido la cuestión italiana del Ensayo, y por tanto más allá de estas últimas concreciones nucleares, exige comenzar por determinar, como no podía ser de otro modo, los criterios ensayísticos de Francesco de Sanctis y Benedetto Croce. Después atenderemos a las precisas fórmulas poetológicas de Praz y Berardinelli, para en último término volver a la perífrasis con Vicari, De Angelis y algunas otras consideraciones.

Es de observar en primer término que el pensamiento italiano moderno, que pronto produciría, ya en el siglo XX, la más afianzada escuela europea de Estética, adopta la idea de 'forma', naturalmente ajena al formalismo neo-neopositivista, como concepto entitativo para su reflexión sobre la cuestión ensayística. Ello previamente y con independencia, pues, dado que hablamos de De Sanctis y del joven Croce, a la asunción de la 'forma' (neoplatónica) por Lukács. El pensamiento literario italiano, su ciencia literaria mantuvo ese concepto de 'forma', con independencia del dominio estructural-formalista durante buena parte del siglo XX, quizás precisamente por haberse mantenido el reducido pensamiento acerca del Ensayo al margen del escenario central de la Crítica.

1 La historia propiamente dicha del género en Francia no ha sido trazada hasta comienzos del siglo XXI, por Marielle Macé (2006).

Ahora bien, antes de otra cosa, será preciso recordar la particular circunstancia léxica italiana, pues dejando al margen el fenómeno habitual alemán de disponer de un término de origen germánico (*Versuch*) al tiempo que el usual latino, la lengua italiana presenta la singularidad léxica más diversa para la palabra Ensayo, la de disponer de una homonimia plena, puesto que el término *saggio* en realidad representa dos palabras diferentes que han venido a coincidir homofónica y homográficamente: *saggio* procedente del latín *sapius* (*sapere*), del que resulta el sustantivo y también adjetivo *saggio* 'sabio'; y el *saggio* 'ensayo', de *exagium,* probablemente cruzado o influido por el *essai* francés y el inglés *essay* a partir de Montaigne y Bacon y Locke y compartido por todas las lenguas europeas. Con todo, y entrados en asunto léxico, es de notar que el peso histórico terminológico y cultural de una lengua que produjo en 1623 con Galileo *Il saggiatore* (traducido al español como *El ensayador*), conservando básicamente el significado primigenio, y redondeó Juan Andrés en 1776 con su *Saggio della filosofía del Galileo*, presenta algunas otras peculiaridades de tipo polisémico probablemente más acentuadas que en el resto de las realizaciones occidentales. Adviértase la fórmula *saggio di me,* y sus variantes, que refiere 'prueba' en tanto ejercicio aplicado a persona, y además que en italiano, muy por encima de las demás lenguas neolatinas, *saggio* tiene la acepción de 'parte pequeña de un todo', o de 'trozo' y, hasta cierto punto, de 'fragmento', cosa que también nos concierne desde el punto de vista genológico, y a su vez la variante 'copia' o 'ejemplar', quizás sobre todo de una revista o un libro de una colección; y en fin, de seguir los registros del diccionario Treccani, se mantiene la raigambre antigua en *saggio dei profitti,* que refiere 'porcentaje de interés', más otras posibilidades del mismo ámbito de las disciplinas cuantitativistas. Examinada la peculiaridad léxica, retomaremos nuestro principal argumento.

El criterio de Francesco de Sanctis[2] acerca del Ensayo parte de su crítica y queja del estado de la historiografía de la literatura italiana, a propósito de lo cual concibe un gran retraso, pues frente a las grandes síntesis de Tiraboschi o Juan Andrés, aquello que corresponde hacer ahora es el análisis de las partes individuales, de épocas y autores, en virtud de lo cual operan la monografía o el estudio o el Ensayo (*monografía o studio o saggio*), géneros en otros países ejercidos con solvencia y en Italia, en ese tiempo, apenas formados y además en ausencia de una filosofía del arte. Esto, según De Sanctis es lo que por el

2 Para esta exposición, F. de Sanctis (1872, 254-257), "Settembrini e i suoi critici", que es el texto clave del pensamiento estético e historiográfico del autor, inicialmente compilado en *Saggi critici*, después reintegrado en Id., *Nuovi saggi critici*.

momento impide llegar a una todavía muy lejana historia nacional de la vida italiana, pues ni siquiera existe conocimiento de qué cosa sea la literatura o qué cosa sea la forma. Si la historia literaria, al igual que la artística, piensa De Sanctis, es fruto de las investigaciones del historiador y el filólogo y de las especulaciones del filósofo y el crítico, y viene pues a consistir en un epílogo, en una última síntesis, lo cierto es que la tarea a emprender no es la del historiador sino la que se fundamenta en la forma de la monografía o el estudio o el Ensayo. Se diría que De Sanctis identifica 'monografía' y 'estudio', para lo cual apela al concepto de este último término en lengua francesa y, por lo demás, se entiende así definitivamente que otorga al Ensayo una opción en alguna medida diversa al tiempo que igualmente válida y necesaria para resolver "todas las cuestiones" relativas a cada momento y a cada autor sometidos a examen.

En consecuencia, De Sanctis elige llevar a la historiografía literaria esta concepción de la forma ensayística en su magna obra: la *Storia della letteratura italiana* (1870-1871), la cual, como recordaría Benedetto Croce en *La reforma de la historia literaria y artística* (1917), fue precisamente criticada por ser una colección de ensayos sobre grandes escritores. La forma bien ensayística o monográfica, términos que en De Sanctis mantienen, según hemos podido ver, importante relación de equivalencia funcional, coincide con el sentir de Croce, por cuanto entiende que la "forma espontánea y legítima" de la historiografía literaria y artística es la única capaz de hacer posible una investigación individualizada y específica o caracterizadora del artista individual, su personalidad y su obra como totalidad y reconstrucción de vida. Es éste un aspecto que será fundamental para la teoría de la crítica de tendencia Estilística. A juicio de Croce, la proliferación de los estudios monográficos o ensayísticos, que coincide con la producción crítica de buena parte de los más célebres escritores, a partir de la segunda mitad del XIX viene a constituir la alternativa a la historiografía literaria y artística general y sociológica. El Ensayo, así, es forma de una historia "individualizadora" (lo cual nada tiene que ver con fragmentarismo) como verdadera historiografía que ha de sustituir a la historia romántica y de los viejos idealistas por conceptos generales. Es pues la determinación de la idea del todo en la forma individual por vía ensayística y no por vía de totalización universal.

> Una confirmación que la forma espontánea y legítima de la historiografía literaria y artística es la característica del poeta y artista individuales, y ya no la historia general y abstracta de la literatura y el arte, se observa en la

> misma forma extrínseca y didascálica que esos estudios han venido paulatinamente asumiendo: desde un siglo a esta parte se han multiplicado los modos de exposición crítica e histórica que se denominan ensayo y monografía (*saggio, monografía*), frente a la cada vez más decreciente y menos importante producción de las historias sociológicas o generales de la literatura y las artes. Estas últimas tendrían una difusión aún menor si muchas de aquéllas no se compusieran, sin ninguna importancia teórica y privadas de todo valor científico original, para uso escolástico o divulgativo, mnemónico o informativo, las cuales deberían llamarse más propiamente compilaciones o manuales. Bien es verdad que, conforme a ciertos ideales industriales introducidos en la ciencia, de la multiplicación de los ensayos y las monografías se espera la nueva historia de la literatura y el arte nacional, o la nueva historia de determinadas épocas internacionales, o la nueva historia universal; pero se espera al cuervo. El ideal romántico de la historia general, nacional o universal sobrevive ya como un ideal abstracto, y los lectores acuden a los ensayos y las monografías, o leen las mismas historias generales como recopilaciones de ensayos y monografías, o se limitan a aprenderlas y consultarlas como si fuesen manuales; y los autores gastan sus mejores años posponiendo continuamente la ejecución de las grandiosas historias generales anheladas y, aunque se deciden por ejecutarlas finalmente, se liberan inmediatamente después, componiendo otros ensayos y monografías; y los más famosos críticos del último siglo han sido, casi todos, famosos escritores de ensayos, como es bien conocido. (pp. 313-314).

Si Croce ejecutó en su fundamental *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ya en 1902, la propuesta teórica de liquidación de la teoría de los géneros literarios en tanto que falacia consistente en alimentar a partir de la realidad una categorización preconcebida y ajena a dicha realidad, sin embargo posteriormente, en *La poesía* (1936), vino a plantear una especie de "taxonomía" de la expresión, dividiéndola en sentimental, poética, prosística y oratoria. Croce, toma ahora la 'expresión' en su sentido de "expresión literaria" y la pone en relación con los cuatro modos que entiende correspondientes a la expresión: "sentimental o inmediata", "poética", "prosaica" y "práctica u oratoria". Concluye de ahí que la "expresión literaria" no responde a esas formas fundamentales sino que constituye "una de las partes de la civilización y de la educación, semejante a la cortesía y a la urbanidad, y consiste en la actualizada armonía entre las expresiones no poéticas, es de-

cir las pasionales, prosaicas y oratorias y excitantes, y las poéticas, de modo que las primeras, en su curso, aun sin renegar de sí mismas, no ofendan la conciencia poética y artística". Según Croce, son cuatro las clases de obras literarias: las de elaboración literaria del sentimiento, las de motivo oratorio, las de entretenimiento y las didascálicas (pp. 13-58).

Entiende Croce que la expresión poética es de sentimientos y afectos, mientras la prosaica trata de determinaciones del pensamiento no en imágenes sino en símbolos o signos de conceptos. La prosa histórica es concreción empírica de la expresión prosaica, y el Ensayo o la monografía son especificaciones formales de dicha concreción. Lo que distingue una página de novela de una página de historia que tratan un mismo argumento es que en el caso de la novela las imágenes son autónomas en la unidad intuitiva que ha dado forma a un particular tono del sentimiento, mientras que en el segundo caso están movidas por un hilo invisible, tan sólo pensado y pensable, por el cual obtienen coherencia y unidad. Parecen imágenes, pero son conceptos realizados. Si en la obra literaria hay un calor central que se difunde por todas sus partes, en la página histórica hay una frialdad atenta a apagar o mitigar toda llama de poesía que pueda encenderse. En fin, entiende muy bien Croce que

> La vida del espíritu no puede ser concebida como una suerte de compartimentos separados, de los que se denominaban en un tiempo "facultades del alma"; ni como un desarrollo lineal, del mínimo al máximo, que, a pesar de la apariencia de movimiento, es un estancarse, o sea, nuestra abstracta posición de una única y por ello estática forma. Singular es que mientras se acepta y se celebra como insigne descubrimiento el de la *circulatio sanguinis* en el organismo fisiológico, se tenga resistencia para la idea de la circularidad espiritual, que ha sido una de las más antiguas que hayan resplandecido en la mente humana y que fue elevada por un gran filósofo napolitano a principio de explicación del espíritu y de la historia como "curso" y "recurso". (pp. 38-39)

Mario Praz efectuó aproximadamente en la misma fecha que nuestras citas de Croce la primera y más importante especificación y taxonomía italianas del género Ensayo, a propósito de su redacción del artículo correspondiente, "Saggio", en la importante *Enciclopedia Italiana Treccani*, según puede leerse en la edición de 1936, donde explica que, más allá de esbozos, composiciones biográficas o descripciones de lugar…, el "ensayo expositivo" es el

auténtico Ensayo e históricamente justificable desde la epistolografía antigua hasta el moderno artículo periodístico de tercera página.

Praz comienza por ofrecer una definición general y adecuada, aunque sin novedad reseñable, del género: “Composición relativamente breve y de carácter vivaz (*spigliato*) que se aplica a un objeto, sin pretensión de agotarlo, desde un punto de vista opuesto al del tratamiento sistemático. Con el nombre de *ensayo* se designan escritos de muy diferentes tipologías”. Esas clases principales o tipos son tres y de aspecto temático y disposicional, siendo el tercero el auténtico Ensayo [3]:

1. el tratamiento no exhaustivo de un argumento histórico, biográfico o crítico: lo que con otro nombre se llama *estudio, contribución* y, para la biografía, *perfil*. Estos discursos pueden ocupar no muchas páginas, como los *Lundis* de Sainte-Beuve; pero también verdaderas monografías, no necesariamente breves y de tono desenvuelto (spigliato) se denominan también ‘ensayos’; por ejemplo, el *Saggio sul Petrarca* de De Sanctis.
2. la breve descripción de un lugar o un carácter, el cual puede ser genético (como en Teofrasto y sus imitadores) o específico (por ejemplo, los *medallones* de Enrico Nencioni, las *Vies imaginaires* de Marcel Schwob); otros nombres para este tipo: *esbozo, boceto*.
3. el ensayo puramente expositivo, del que tenemos tres tipos:
   a. el ensayo que ofrece un resumen de la experiencia y de la información del autor en torno a un argumento.
   b. el ensayo que ofrece una disquisición no formal en torno a un asunto de gusto o costumbre.
   c. el ensayo que se sirve del normal proceso expositivo con finalidad burlesca. Es en esta tercera clase aquella en la cual, en su variedad, el ensayo encuentra su verdadero y propio campo y su genealogía históricamente justificable, desde la epistolografía de los antiguos al artículo de tercera página de los modernos periódicos italianos.

Por lo demás, elabora Praz una sintética y afinada historia del género que empieza por atribuir el peculiar tono desenvuelto y familiar del Ensayo a la epístola ciceroniana, el diálogo platónico, y los opúsculos morales de Plutar-

3 Cito mediante traducción al español de Davide Mombelli.

co y las cartas y trataditos de Séneca, siendo estos dos últimos autores modelo transmitido a los Padres de la Iglesia, griegos y latinos, respectivamente. De ahí la epístola sigue su camino como Ensayo en ejemplos como el de San Jerónimo a Furia sobre el lujo femenino o la muy posterior de Walter Map (siglo XII) *Valerius ad Rufinum* y sobre todo los humanistas como Petrarca y Salutati, que se sirven del género para el tratamiento de materia erudita. Praz, acaso no sólo por ser gran conocedor de la literatura inglesa, se demora en los ensayistas de ésta, en quienes subraya la acrisolada formación de las variedades del tercer tipo, el auténtico Ensayo, ya de tendencias ética, vinculada a Séneca, humorística y autobiográfica, y por demás entendiendo que la tendencia polémica no es estrictamente constitutiva.

> El pretexto epistolar a menudo no sobrevivía sino subtítulo, pero aunque sólo aludido (en una carta dedicatoria independiente, como, por ejemplo, en el *De libertate christiana* de Lutero), ejercía su influencia en la rapidez del razonamiento que unía ese florilegio de máximas de los antiguos, ejemplos y anécdotas, el cual constituía el núcleo de los trataditos humanistas (para hacerse una idea de la gran variedad de este género, piénsese en el *Encomium moriae* de Erasmo, en los *Ragionamenti* del s. XVI, etc.). Trataditos de ese tipo son precisamente los menos originales *essais* de Montaigne, quien fue el primero en usar para este género de composiciones el nombre de *ensayo*. Montaigne, por otra parte, acentuó el sabor de intimidad y familiaridad, sustituyendo al tono todavía anónimo y catedrático, más allá de la ficción epistolar, de los predecesores clásicos y humanísticos su plena y adornada conversación de perfecto gentilhombre. Logró dar al ensayo ese decidido carácter de exposición de opiniones propias, no ortodoxas y dictadas por idiosincrasias personales, a veces más bien por momentáneos caprichos, luego de muy fecundo desarrollo.
>
> Mucho más rígidos los *Essays* de Francis Bacon, colecciones de reflexiones, generalizaciones y citaciones de otros autores unidas para servir de advertimiento civil u moral (como reza el mismo título: *Essays, Counsels, Civill and Morall*): los ensayos de Bacon marcan el punto de llegada de la tradición humanista del ensayo, mientras que los más originales entre los ensayos de Montaigne señalan el principio de la tradición moderna que se afirma con Joseph Addison.
>
> En Addison encontramos el ensayo descriptivo (género tratado por Bacon en la descripción de la villa y jardines ideales), y sobre todo los dos tipos clasificados como 3b y 3c. Ejemplos de este último, el famoso ensayo sobre

la práctica del abanico (*Spectator*, n. 102), el dedicado al pito (n. 381), el que contiene la propuesta de nombramiento de un controlador general de los gritos de los vendedores ambulantes de Londres (n. 251), encuentran sus antecedentes en los "capítulos" de Berni (y similares: Varchi, Dolce, etc.), los cuales a su vez están influidos por las epístolas de Horacio. Como en las epístolas y sátiras de Horacio, el hexámetro épico servía para la parodia, así el terceto popular en el "capítulo". En los capítulos *cinquecenteschi* comenzó a manifestarse en formas rudimentales y groseras el humorismo: elogio de objetos y panegíricos de tipos humanos considerados comúnmente nocivos o insulsos, o por otra parte indignos de seria atención; o defensa de posiciones espirituales que la mayoría, aunque cuando estamos conscientes de ello, se avergüenza de reconocer como suyas. En el estilo bernesco lo cómico es buscado con recursos de carácter bastante trivial: la parodia de versos solemnes para decir cosas mezquinas, los doble sentidos, casi siempre obscenos, etc. El expediente de sufragar con exquisiteces eruditas la enunciación de cosas vulgares, que también perteneció a ese estilo, se encuentra en Sterne y alcanza en Charles Lamb una insuperable agudeza.

La finalidad didascálica, moralizante, de los primeros orígenes del ensayo fue acentuada en una edad, el siglo XVIII inglés, en el que la sátira de las costumbres y la ideologización de determinadas formas de la sociedad constituían motivos dominantes en literatura: los ensayos de Addison, Steele, Goldsmith se proponían "erradicar de los territorios de la Gran Bretaña el vicio y la ignorancia". Las opiniones, en el caso de esos periodistas dieciochescos, inspirados también en la forma y espíritu de los "caracteres" de La Bruyère (los cuales a su vez están influidos por Teofrasto), se ilustraban con la presentación de tipos, a la vez curiosos e instructivos (el *Club* del *Spectator*: Will Honeycomb, sir Roger de Coverley, y otros personajes), con la introducción de episodios más o menos divertidos y de cartas reales o imaginarias (estas últimas parecen casi confirmar el origen epistolar del ensayo). Así, en los ensayos ingleses confluyen todas las varias tendencias del ensayo: la ética que desciende de las epístolas morales de Séneca, la humorística florecida en los capítulos y en las *cicalate* y *baie* del *Cinquecento* italiano, la más íntima y autobiográfica que llevaba el sello de Montaigne (por ejemplo, las *Recollections of Childhood* de Steele). El desarrollo del periodismo disociará luego el artículo de índole polémica del ensayo verdadero, que es el actual artículo de tercera página. Pero en estos ulteriores desarrollos se perderán esos caracteres de afabilidad con el lector, de dignidad, casi de guía espiritual laica, de serenidad, de ilustrado

> y agudo juicio, que caracterizaron el *Spectator* de Addison (emulado por G. Gozzi) y el *Rambler* de Johnson.
>
> Es normal que en una edad menos preocupada por los problemas de casuística y preocupada, en cambio, por registrar los matices de su propia sensibilidad, como fue la edad romántica, el ensayo viene a ser un instrumento, el más ágil y eficaz, de la autobiografía. El romanticismo descubrió la autobiografía, entendida no en el sentido de vida ejemplar, sino de apasionado documento humano: el creador del ensayo autobiográfico moderno fue Charles Lamb, con un grupo de composiciones (*Recollections of Christ's Hospital, Dream Children, Old China,* etc.), en el que el ensayista puede ser definido como un lírico en prosa, preocupado por fijar un ritmo demasiado sutil para el verso y vivaz como el canto de la cigarra en una conversación. Muy evidente es en Lamb el nexo con la epistolografía, porque algunos de sus ensayos (por ejemplo la famosa *Dissertation upon Roast Pig*) nacieron como carta dirigida a los amigos. Esta tendencia más íntima del ensayo ha sido muy fecunda en Inglaterra (por ejemplo, R.L. Stevenson, Max Beerbohm, etc.).
>
> Una gloriosa tradición ensayística italiana es la que ha florecido en la tercera página de los periódicos: artículos de variedad, recuerdos y perfiles, fantasías y bizarrías, de Ojetto, Cecchi, Baldini, Giovannetti, etc.

Una nueva definición taxonómica del género es la muy posterior de Alfonso Berardinelli en *La forma del Saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, ya de comienzos del siglo XXI, de 2002 y revisado en nueva edición de 2008, a la que nos atendremos. La obra contiene un primer capítulo teórico, pero casi en su totalidad es una compilación de estudios del género por autores, viniendo a cubrir la necesidad de configurar una a modo de historia del género en Italia. Esta es la lista de autores que nombra en general como ensayistas: Francesco De Sanctis, Giosuè Carducci, Renato Serra, Benedetto Croce, Carlo Michelstaedter, Giuseppe Prezzolini, Emilio Cecchi, Mario Praz, Roberto Longhi, Piero Gobetti, Antonio Gramsci, Giacomo Debenedetti, Alberto Savinio, Carlo Levi, Nicola Chiaromonte, Umberto Saba, Carlo Emilio Gadda, Eugenio Montale, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Lorenzo Milani, Leonardo Sciascia, Italo Calvino, Guido Ceronetti, Piergiorgio Bellocchio, Cesare Garboli…, a los que suma los más recientes: Edoardo Sanguineti, Cesare Cases, Alberto Arbasino, Angelo Maria Ripellino, Pietro Citati, Giorgio Manganelli, Claudio Magris, Roberto Calasso, Piero Camporesi, Giorgio Agamben, Carlo Ginzuburg…

Berardinelli, que con buen criterio mantiene como Praz la fórmula clásica de clasificación triádica, y a su vez con segundo despliegue, binario y no triádico, define el perfil del ensayista, se aleja de su precedente, a quien sin duda ha tenido muy en cuenta a la hora tanto de asumir como de disentir, favoreciendo por su parte una definición pragmática, que por lo demás corresponde a la corriente lingüística e incluso crítica preponderante y divulgada de la época en que el libro se publica. Berardinelli se sirve del concepto de "estrato", muy bien seleccionado para las funciones constitutivas variables que propone. Si este concepto, debemos recordar, tuvo su más destacada elaboración en la importante pero muy poco leída *Estética* de Nicolaï Hartmann, las posibilidades de la funcionalidad triádica del mismo se diría que toman en cuenta, al menos funcionalmente, la teoría texonómica que pudimos exponer al tratar de Aldous Huxley.

> El ensayo en cuanto escritura tiene tres *estratos*, cuya historia y espacio de presencia varían en los diferentes autores y los diferentes momentos:
>
> 1) un estrato *teórico* o ideológico: que contiene una referencia a teorías, a diversas teorías (eclecticismo) o a una sola (más raramente; en este caso el ensayista es un teórico original o viceversa un doctrinario).
> 2) un estrato que podemos llamar *pragmático*: en el que se da una referencia a valores, fines, intereses y que se manifiesta en la elección de un particular público, canal o médium comunicativo.
> 3) un estrato más propiamente *estilístico*: con su sistema de recurrencias y asociaciones, sus figuras e imágenes obsesivas, el dominio de determinados temas o mitos. (Pero como fuente de metáforas, en lugar de la geología, podríamos elegir más oportunamente la geometría de los cuerpos sólidos y hablar de *tres dimensiones*: dimensión teórico-conceptual, dimensión pragmático-comunicativa, dimensión estilística).
>
> Además, el perfil del ensayista hay que considerarlo a la luz de dos órdenes de problemas más generales, de tipo histórico y social:
>
> a) el funcionamiento y el destino de la llamada "esfera pública" (formación de las opiniones y de las decisiones).

b) el espacio público-privado y el valor social atribuido al individuo (relieve de la experiencia cultural privada: sus posibilidades y peso).

El primer ámbito de problemas es relativo al nexo cultura-sociedad y las formas de la comunicación cultural en su conjunto. El segundo es inherente a la función reconocida y el sentido atribuido al arte y al artista, a la elaboración intelectual de individuos y grupos" (pp. 57-58).

La teoría de los géneros realizada en Italia con inmediata anterioridad al libro de Berirdanelli deja ver el estado de transformación e indagaciones o incluso inestabilidad propio de una época que discierne con dificultad las relaciones y límites de los ámbitos ensayísticos y artísticos y sus mutaciones, cosa común en el general panorama europeo. El dominio de la novela histórica y el auge de los géneros históricos pudo considerarse cercano o relacionable con la fortuna de la biografía, las recopilaciones de cartas, diarios, memorias e incluso obras de divulgación histórica y, en fin, los diversos entrecruzamientos ensayísticos según colige Giorgio Barberi Squarotti. De otra parte, Mario Sechi constata la confluencia de ensayismo y autobiografismo al igual que otras hibridaciones, todo lo cual muestra modos inéditos de convivencia y contaminación recíproca. Valentina de Angelis en un texto de crítica axiomática, aforística y fenomenológica habla de *La forma dell' improbabile* (1999) a propósito de la novela-ensayo (*romanzo-saggio*), forma que realiza una hipótesis estética de ulterioridad formal, pues "el arte ni integra ni sustituye el conocimiento ya adquirido, ni describe la forma-límite" (p. 17). De Angelis, diríamos que retorna, desde el otro extremo de la horquilla a un bucle o perífrasis del concepto de 'forma'; detecta en la filosofía reciente la sustancia analítica que determina la novela-ensayo, la cual presenta una hipotética irreductibilidad cognoscitiva que se juega esencialmente en torno al significado del acontecimiento narrativo. Por lo demás, adopta una perspectiva de claves europeas, alemanas, y se refiere a Thomas Mann como autor de novela-ensayo que desvía el realismo hacia una expresión en la forma de naturaleza-tiempo y lenguaje-arte; a Hermann Broch como creador de una modelación de la novela sobre la tautología de evento y significado; a Robert Musil en tanto penetra en la centralidad del realismo mediante progresiva identificación del concepto, atravesando la totalidad y el límite (pp. 25-27).

Tres décadas antes de la publicación del libro de Berirdanelli, en un significativo artículo de 1969-1970 titulado "Lacerare i contenitori letterari. Il

'saggio'", Giambattista Vicari expone el conflicto que podríamos llamar existencial de los géneros, dramatizando la limitación del sistema ante la posibilidad del Único, su imposibilidad, y cómo el escritor ha de buscar el sentido. Recuerda así la angustia que la idea de lo finito y cerrado del mundo provoca en un texto de Italo Calvino. El género como elección significa el abandono de otras posibilidades, vendría a ser un atajo del que es imposible desviarse y en el cual la unidad de lo múltiple se presenta organizada previamente en una forma. Pero el Ensayo es verdaderamente el lugar de todas las combinaciones, un punto de resolución:

> El campo se abre a todas las combinaciones y se prefigura la imagen sugestiva de un modelo "inclusivo y totalizante", articulado en todas las posibles direcciones, englobando simultáneamente toda la "maraña cognoscitiva", todos los "significados elementares", las "imágenes primarias", las "estructuras míticas fundamentales", restituidos a toda disponibilidad plena, a todos los registros posibles de la expresión, a un único ("el mito y la fábula única") fragmentado en todas las incesantes variaciones que lo conectarán con el tiempo histórico, y por lo tanto hecho multíplice. El lugar donde es posible "reducir todas las historias a una" es el ensayo, coacervo sin escrúpulos donde todas las categorías pueden confluir en un cambio inmediato, en una tensión distendida, por la escansión familiar e inmediata, abierta a todos los saltos y desviaciones, verdadera asociación de todos los géneros y de todos los niveles de humor. (p. 109)

El texto de Vicari ha sido adecuadamente comentado por Davide Savio (2017). Esta elevación en la multiplicidad como 'único' es justamente aquello que hace posible el Ensayo, según la tesis que sostiene Giambattista Vicari. Se trata, a mi juicio, de formulación de una apoteosis superadora a partir de una metafísica tradicional conducente a la 'síntesis' como elevación que sobrepasa las relaciones de causalidad en el régimen del 'incondicionado', argumento que de forma insuperable explanó Lezama Lima, no mucho antes que Vicari, y al cual ya hicimos referencia en un capítulo anterior.

Bibliografía citada

Adorno (ed. 1991), *Actualidad de la filosofía*, ed. de A. Aguilera y J. L. Arantegui, Barcelona, Paidós.

Adorno (ed. 1970), *Crítica cultural y sociedad*, vers. esp. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 2ª ed.

Adorno, Th. W. (ed. 1962), "El Ensayo como forma" (1958), en Id., *Notas de Literatura,* ed. de Manuel Sacristán, Madrid, Ariel, pp. 11-36. (*Der Essay als Form*, en *Noten zur Literatur*, ed. de Rolf Tiedermann, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, pp. 9-33.

Adorno, Th. W. (ed. 1958a), "Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins", en *Noten zur Literatur*, ed. cit., pp. 446 y ss.

Adorno, G. y Tiedemann, R., (ed. 1980), "Epílogo de los Editores", en Adorno, Th. W., *Teoría Estética*, trad. de Fernando Riaza y Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, p. 467-473.

Alvar, M. (1980), "Historia de la palabra *ensayo* en español", en Alvar, M. et alii, *Ensayo. Reunión de Málaga de 1977,* Málaga, Diputación Provincial, pp. 13-43.

Anderson Imbert, E. (1965), *Los domingos del profesor,* México, Editorial Cultura.

Arciniegas, G. (1979), *Nuestra América es un ensayo* (1963), México, UNAM.

Arenas Cruz, M. E. (1997), *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico,* Universidad de Castilla-La Mancha.

Atwan, R. (2012), "Notes towards the Definition of an Essay", en C. H. Klaus, ob. cit., 194-201.

Aullón de Haro, P. (2016), "La Idea de Literatura", en Id., *Idea de la Literatura y Teoría de los géneros literarios,* Universidad de Salamanca, pp. 23-40.

Aullón de Haro, P., (2015) *La Ideación Barroca,* Madrid, Casimiro.

Aullón de Haro, P. (2014), "La recepción de Menéndez Pelayo y la creación de la Historia de las Ideas", en *Analecta Malacitana,* 1-2 (2014), pp. 7-37.

Aulllón de Haro, P. (ed. 2014), "Estudio preliminar" a Friedrich Schiller, *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental,* Madrid, Verbum, 2014, 2ª ed., pp. XI-XXXIV.

Aullón de Haro, P. (2012), "Estudio preliminar" a Lezama Lima, *Escritos de Estética,* ob. cit., pp. 9-50.

Aullón de Haro, P. (2009), "La teoría idealista de los géneros literarios", en S. Crespo, M.L. García Nieto, M. González de Ávila, A. Pérez Bowie, A. Rivas, M.J. Rodríguez S. de León (eds.), *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al prof. Ricardo Senabre Sempere*, Universidad de Salamanca, pp. 49-57.

Aullón de Haro, P. (2006), *La sublimidad y lo sublime,* Madrid, Verbum (2ª ed. 2007).

Ayala, F. (1985), "Retórica del periodismo" (1984), en Id., *Retórica del periodismo y otras retóricas,* Madrid, Espasa-Calpe, pp. 37-64.

Baroja, P. (1983), *La intuición y el estilo,* Madrid, Caro Raggio.

Benjamin (ed. 1990), *El origen del drama barroco alemán*, vers. esp. de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Gesammelte Schriften,* I,1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1974

Bense (1973), "Forma y abstracción", en Id., *Estética,* Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 56-63.

Bense, M. (1947), "Über den Essay und seine Prosa", en *Merkur,* I, pp. 414-424.

Berardinelli, A. (2008), *La forma del Saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venecia, Marsilio (1ª ed. 2002).

Bertrán Pérez, S. (2019), "El pensamiento literario mariesco y la restitución filosófica de lo real", *Quimera,* nº 424, pp. 27-31.

The Best American Essays (1986-2019), Houghton Mifflin Hauncourt. (Colección seriada de periodicidad anual, a cargo de editores sucesivos).

Bleznick, D. W. (1964), *El Ensayo español. Del siglo XVI al XX,* México, Ediciones de Andrea.

Brown, G. y Jassey, W. (1968), *Introducción al Ensayo Hispanoamericano,* Nueva York, Las Américas Publishing.

Bryan, W. F. y Salmon Crane, R. (1916), *The English Familiar Essay: Representative Texts*, Boston-Nueva York, Ginn.

Bueno Martínez, G. (1966), "Sobre el concepto de *ensayo*", Simposio de la Univer-

sidad de Oviedo (28 de septiembre-5 de octubre, 1964), *El P. Feijoo y su siglo,* Universidad de Oviedo, pp. 91-112.

Bueno, S. (1959), *Los mejores ensayistas cubanos,* Lima.

Campuzano, L. (1988), "Quirón o del Ensayo", en Id., *Quirón o del Ensayo y otros eventos,* La Habana, Letras Cubanas, pp. 11-66.

Carballo Picazo, A. (1954), "El Ensayo como género literario. Notas para su estudio en Espana", en *Revista de Literatura,* V, 9-10, enero-junio, pp. 93-156.

Chabás, J. (1934), *Vuelo y Estilo. Estudios de literatura española contemporánea,* Madrid, Sociedad General Española de Librería.

Chabás, J. (1934a), "El Ensayo, género difícil", en *Luz. Diario de la República,* 6 de julio de 1934 (También en *Diario de Barcelona*).

Champeau, G. (2014), "Le roman-essai de Javier Marías", *Bulletin Hispanique*, t. 116, 2 (diciembre), pp. 523-535.

Chesterton, G. K. (1932), "An Essay on Essays", en C. H. Klaus y Stuckey-French, N., ob. cit., pp. 57-60.

Cho Dong-il, *한국문학통사* (*jangukmunhaktongsa / Historia completa de todas las épocas de la literatura coreana*), Seúl, Jisiksanopsa, 2005, 6 vols., 4ª ed. ampliada (1ª ed. 1982-1986).

Croce, B. (1997), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general,* ed. P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Málaga, Ágora.

Croce, B. (1936), *La poesía. Introducción a la crítica e historia de la poesía y de la literatura*, Buenos Aires, Losada (s.f.).

Croce, B. (1951), *La reforma della storia letteraria e artística* (1917), en Id., *Filosofia, Poesia, Storia*, Milán-Nápoles, Ricciardi.

De Sanctis, F. (1872), "Settembrini e i suoi critici", en Id., *Nuovi saggi critici*, Nápoles, Morano, pp. 254-257.

Dewey, J. (ed. 2008), *El arte como experiencia,* trad. y prólogo de J. Claramonte, Barcelona, Paidós.

Díaz-Plaja, G. (1976), "Los límites del Ensayo", en *La Estafeta Literaria,* 15 de febrero de 1976.

Díaz-Plaja, G. (1975), *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza, 1975.

Dilthey, W. (ed. 1978), *El mundo histórico,* Obras VII, trad. de E. Ímaz, México, FCE, reimp.

Dilthey, W. (ed. 1978a), *Literatura y fantasía*, México, FCE, reimp.

Dilthey, W. (ed. 1961), *Poética*, Buenos Aires, Losada, 2ª ed.

Dionisio de Halicarnaso (ed. 2001), *Carta a Pompeyo Gémino,* ed. de Guillermo Galán Vioque y Miguel Ángel Márquez, Madrid, Gredos, pp. 221-246.

Earle, G. y Mead, R. G. (1973), *Historia del Ensayo hispanoamericano,* México, Ediciones de Andrea.

Eliot, Th. S. (ed. 1975), "From *The Use of Poetry and the Use of Criticism*", en Id., *Selected Prose of T. S. Eliot,* ed. de Frank Kermode, Harcourt Brace and Company / Farras, Strauss and Giroux.

Emerson, R. W. (1841-1844), *Essays and Lectures,* Nueva York, Library of America, 1982.

Eugenio, M. L. (2013), *The Proverbs,* Quezon, University of The Philipines. (Philipine Folk Literature, vol. VI).

Eximeno, A. (2016), *Del origen y reglas de la Música* (1774), ed. A. Hernández Mateos, Madrid, Verbum.

Fernández Flórez, W. (1953), "La crónica parlamentaria", en González Ruiz, N. (dir.), *El periodismo. Teoría y práctica,* Barcelona, Noguer, pp. 375-380.

Fernández de la Mora, G. (1955), "El artículo como fragmento", Estudio Preliminar a *El Artículo 1905-1955,* Madrid, Editorial Prensa Española, pp. VII-XXV.

Ferrater Mora, J. (1985), *Modos de hacer filosofía,* Barcelona, Crítica.

Friedrich, H. (1968), *Montaigne* (1949), París, Gallimard.

Fumaroli, M (2019), *La extraordinaria difusion del arte de la prudencia en Europa. El 'Oráculo manual' de Baltasar Gracián entre los siglos XVII y XX,* Barcelona, Acantilado.

Garcia Gual, C. (1991), "Ensayando el ensayo: Plutarco precursor", en *Revista de Occidente*, 116, pp. 25-42.

Gómez de Baquero, A. ('Andrenio') (1924), "El Ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos" (1923), compilado en Id., *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, pp. 123-195.

Gómez-Martínez, J. L. (1981), *Teoría del ensayo,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

González Ruano, C. (1953), "El artículo periodístico", en González Ruiz, N. (dir.), *El periodismo. Teoría y práctica,* ob. cit., pp. 393-400.

Good, G. (1988), *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, Londres-Nueva York, Routledge.

Gracia, J. y Ródenas, D. (eds.) (2009), *El Ensayo español. Siglo XX*, Barcelona, Crítica.

Gracia, J. y Ródenas, D. (eds.) (2015), *Pensar por ensayos en la España del siglo XX,* Universidad Autónoma de Barcelona.

Gracián, B. (1651-1657), *El Criticón,* ed. de Santos Alonso, Barcelona, Altaya, 1995, 2 vols.

Gracián, B. (1642 y 1648), *Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza*, ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra; *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. E. Correa Caderón, Madrid, Castalia.

Gracián, B. (1647), *Oráculo manual y arte de prudencia,* ed. de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 2013, 10ª ed.

Gross, J. (ed.) (1991), *The Oxford Book of Essays,* Oxford-Nueva York, Oxford U. P.

Gross, J. (1991a), "Introduction", en Id. (ed.), *The Oxford Book of Essays,* ob. cit., pp. XIX-XXIII.

Guevara, Fray A. de (1994), *Relox de Príncipes,* ed. de E. Blanco, Madrid, ABL editor-CONFRES.

Gutiérrez Girardot, R. (2006), "Formas del ensayo latinoamericano", *Tradición y ruptura,* Bogotá, Mondadori, pp. 167-184.

Gutiérrez Girardot, R. (2012), *El Ensayo en lengua española en el siglo XIX,* Medellín, UNAULA.

Hadot, P. (2006), *Ejercicios espirituales y Filosofía Antigua,* trad. de J. Palacio, Madrid, Siruela.

Hamburguer, M. (1965), "Essay über den Essay", en *Akzente,* 12, 1965, pp. 290-293.

Heidegger, M. (1959), *De camino al habla,* ed. de Yves Zimmermann, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990, 2ª ed.

Henríquez Ureña, P. (1928), *Seis ensayos en busca de nuestra expresión,* Buenos Aires, Babel.

Huxley, A. (ed. 2009) "¿Qué es un Ensayo?", comp. y trad. de Matías Serra Bradford en Id., *Si mi biblioteca ardiera esta noche*, Barcelona, Edhasa, pp. 29-32.

Huxley, A. (ed. 2009a), "Prefacio a los *Ensayos completos"*, en Id., *Si mi biblioteca ardiera esta noche*, ob. cit., pp. 33-38.

Joaquín, N. (1988), *Culture and History,* Mandaluyung, Anvil, 2013, 4ª ed.

Kaidá, L. (2008), *Ensayo. Un retrato estilístico*, Moscú, Naúka.

Kant, M. (1981), *Crítica del Juicio* (1790), ed. de M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed.

Klaus, C. H. (2010), *The Made-Up Self: Impersonation in the Personal Essay,* University of Iowa Press.

Klaus, C. H., (2012), "Toward a Collective Poetics of the Essay", en Klaus, C. H. y Stuckey-French, N., *Essayists on the Essay. Montaigne to Our Time,* ob. cit., pp. xv-xxvii.

Klaus, C. H. y Stuckey-French, N. (2012), *Essayists on the Essay. Montaigne to Our Time,* Iowa, University of Iowa Press.

Lázaro, F. (1938), *Ensayistas contemporáneos (1900-1920),* La Habana, Editorial Trópico.

Lezama Lima, J. (1957), *La expresión americana,* La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

Lezama Lima, J. (ed. 2012), *Escritos de Estética,* ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Dykinson.

López Kindler, A. (1968), "La composición de las Epístola a Lucilio", en *Anuario Filosófico,* 1, pp. 93-134.

Lukács, G. (ed. 2015), *Sobre la esencia y forma del Ensayo,* trad. de M. Sacristán, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Sequitur.

Lukács (ed. 1985), *Diario 1910-1911 y otros inéditos de juventud* (1981), trad. de P. J. Brachfeld, ed. esp. de J. F. Yvars, Barcelona, Península.

Lukács (1981), *Correspondence de jeunesse 1908-1917,* Choix des lettres, prefacé et annoté par Éva Fekete et Éva Karádi, Budapest-París, Corvina Kiadó-Maspero, 1981.

Lukács, G. (ed. 1982), *Estética 1. La peculiaridad de lo estético. 1. Cuestiones preliminares y de principio,* O. C., trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1982, 2ª ed.

Lukács, G. (ed. 1966), *Aportaciones a la Historia de la Estética,* trad. de M. Sacristán, México, Grijalbo.

Marañón, G.-Marías, J.-Maldonado, F.-Giménez Caballero, E., "Cuatro posturas ante el Ensayo", en *La Estafeta Literaria,*

Marco Aurelio (ed. 2001), *Meditaciones,* ed. de F. Cortés Gabaudán y M. J. Rodríguez Gervás, Madrid, Cátedra.

Marías, J. (1996), *Persona,* Madrid, Alianza.

Marías, J. (1954), *Los géneros literarios en filosofía,* en Id., *El existencialismo en España,* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1953, y en Id. *Ensayos de Teoría,* Madrid, Revista de Occidente, pp. 9-45.

Mariátegui, J. C. (1928), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,* Lima, Amauta.

Marichal, J. (1984), *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico,* Barcelona, Seix Barral, 1957 (2ª ed. Madrid, Revista de Occidente, 1971; 3ª ed. Madrid, Alianza, 1984).

Martínez, J. L. (ed.) (1958), *El Ensayo mexicano moderno,* México, FCE, 2 vols.

Martínez de Toledo, A. (1998), *Corbacho o Arcipreste de Talavera,* ed. de J, González Muela, Madrid, Castalia.

Menéndez Pelayo (2012), M., *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III, en *Obras completas I*, Ediciones Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander.

Miguel Alfonso, R. (2001), "Introducción" a Emerson, R. W., *Ensayos,* Madrid, Espasa-Calpe.

Milá y Fontanals, M. (2013), *Principios de Estética o de Teoría de lo Bello* (1857), ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum.

Milfod, H. S. (1981), *Selected Modern English Essays,* Wesport, Conn., Greenwood Press.

Montaigne, M. de (ed. 1962), *Essais,* ed. de Maurice Rat, París, Garnier, 2 vols.; *Ensayos,* trad. de C. Román y Salamero, París, Garnier Hermanos, 1899, 2 vols.

Musil (ed. 1969), *El hombre sin atributos,* Barcelona, Seix Barral, 1969, 3 vols.

Navarro Antolín (2014), Introducción a Séneca, *Sobre la firmeza del sabio, Sobre el ocio, Sobre la tranquilidad del alma* y *Sobre la brevedad de la vida,* Madrid, Alianza.

Nicol, E. (1961), "Ensayo sobre el Ensayo", en Id., *El problema de la filosofía hispánica,* Madrid, Tecnos, pp. 206-279.

Orjuela, H. H. (2002), *Primicias del Ensayo en Colombia. El discurso ensayístico colonial*, Bogotá, Editora Guadalupe.

Ortega y Gasset, J. (1975), *Meditaciones del Quijote* (1914), Madrid, Revista de Occidente.

Ors, E. d' (1924), *Estilo de la filosofía de Vives,* Madrid, Cuadernos de Filosofía 1-2, s.a.

Ors, E. d' (1941), *Teoría de los estilos*, Madrid, Anales del Instituto de España.

Ors, E. d' (1941a), *Estilos del Pensar,* Madrid, EPESA.

Ors, E., d' (1953), "Pensar por ensayos", en *Clavileño*, IV, 19, pp. 1-6.

Paustovski (1933), "Dokument i vímysel, Documento y ficción, en *Наши достижения (Nashi dostizhenia, Nuestros logros*), 1.

Pérez Bazo, J. (1992), *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de Vanguardia a la*

estética del compromiso, Barcelona, Anthropos.

Pineda Buitrago, S. (2016), *Tensión de ideas. El ensayo hispanoamericano de entreguerras,* México, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Pineda Buitrago, S. (2012), "Germán Arciniegas, americanista", en Id. (coord.), *Anthropos. Huellas del conocimiento: Germán Arciniegas. Ensayo, otredad, identidad de América Latina*, núm. 234, pp. 45-53.

Plotino (ed. 1982), *Enéadas, I-II*, I,6 (con Porfirio, *Vida de Plotino*), ed. de Jesús Igal, Madrid, Gredos.

Prados y López, M. (1943), Ética y Estética del Periodismo Español, Madrid, Espasa-Calpe.

Prishvin, M. M., *Sobranie sochineniy v 8 tomaj, Obras*, Moscú, Judózhestvennaya Literatura, vol. 3, pp. 5-10.

Pushkin, A. S. (1949), "Sobre la prosa", en Id., Сочинения *(Sochinenia, Obras)*, Moscú, Goslitizdat.

Reyes, A. (1996), "Las nuevas artes", en Id., *Norte y Sur, Los trabajos y los días. História natural das Laranjeiras,* O.C. IX, México, FCE, pp. 400-403.

Reyes, A. (1961), *La crítica en la Edad Ateniense. La antigua Retórica* (1941-1942), O.C., XIII, México, FCE, 2ª ed.

Reyes, I. de los (1889), *El Folk-lore filipino,* Manila, Tipografía Chofré.

Roca Meliá, I. (1986), "Introducción general" a Séneca, *Epístolas morales a Lucilio,* Madrid, Gredos, pp. 7-91.

Rosa, N. (ed.) (2002), *Historia del Ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias,* Buenos Aires, Alianza.

Salaverría, J. M. (1955), "El arte del artículo" (1940), en *El Artículo. 1905-1955,* ed. cit., pp. 408-410.

Sánchez, L. A (1959)., "El Ensayo y la Crónica. Dos géneros latinoamericanos", en *Universidad de La Habana,* XXII-XXIII, nº 136-141, pp. 3-17.

Santayana, G. (ed. 2008), *La razón en el arte y otros escritos de estética,* ed. de Ricardo Miguel Alfonso en Madrid, Verbum.

Savater, F. (1975), "El ensayo filosófico en España", en Id., *Escritos politeístas,* Madrid, Editora Nacional pp. 153-156.

Savio, D. (2017), *"Voglio ancora informare che...". Italo Calvino tra saggismo e 'silenzio' della narrativa*, disertación en Seminario Internazionale *Interferenze letterarie. Scrittori critici del Novecento europeo* (Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', 15 de mayo de 2017).

Senabre, R. (1964), *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, "Acta Salmanticensia", XVIII.

Shklovski, V. (1927), "Фельетон и эссе" (Felietón y essé, Folletín y ensayo), en VV.AA., *Фельетон* (Felietón, Folletín), Leningrado, Academia.

Skirius, J. (comp.) (1977), *El Ensayo hispanamericano del siglo XX,* México, FCE, 1981 (4ª ed. corregida y anotada).

Starobinski, J. (1963), *Montaigne en mouvement,* París, Gallimard.

Timoshenko, N., "El Ensayo en Rusia" (artículo inédito).

Torre, G. de (1967), *Las metamorfosis de Proteo,* Madrid, Revista de Occidente (1ª ed. 1956).

Tournon, A. (1983), *Montaigne. La glose et l'essai*, Presses Universitaires de Lyon.

Traina, A. (1974), *Lo stile 'drammatico' del filosofo Seneca,* Bolonia, Patron.

Unamuno, M. (1967), *Meditaciones y Ensayos espirituales* (O.C. VII), ed. de Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer.

Vicari, G. (1969-1970), "Lacerare i contenitori letterari. Il 'saggio'", *Il caffè letterario e satirico*, vol. XVI, n. 5-6, pp. 106-109.

Vitier, M. (1945), *Del Ensayo americano,* México, FCE.

Weinberg, L. (2013), *Situación del Ensayo,* México, EUNA.

Weinberg, L. (2010), "Alfonso Reyes y el ensayo", en *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su nacimiento y a 50 años de su muerte*, México, UNAM, pp. 163-180.

Zambrano, M. (ed. 2011), *Notas de un método,* ed. de Agapito Mestre, Madrid, Biblioteca Nueva.

Zambrano, M., (2000), *Hacia un saber del alma,* Madrid, Alianza.

Zambrano, M. (ed. 1993), *Filosofía y Poesía,* México, FCE (nueva ed.).

Zambrano, M., (1987), *El pensamiento vivo de Séneca,* Madrid, Cátedra.

Zhurbiná, E. I. (1969), *Teoría y práctica de los géneros artístico-periodísticos. Ensayo. Folletón*, Moscú, Mysl.

Zima, Peter V. (2012), *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Posmoderne,* Würzburg, Königshausen & Neumann.

APÉNDICE

La teoría idealista de los géneros literarios

El pensamiento europeo acerca de los géneros literarios dispone de dos grandes lugares históricos, la Grecia clásica y la Alemania idealista en amplio sentido. El resto cabe decir que son aditamentos. Y ciertamente el proyecto griego clásico es en último término condición del alemán moderno; no obstante, la envergadura y singularidad del segundo permiten que pueda ser éste estudiado con relativa independencia del pensamiento platónico y aristotélico una vez asumida la continuidad aun antitética que entre ambos es determinable. Curiosamente, la teoría de los géneros elaborada casi exclusivamente por los grandes maestros del Idealismo alemán, en realidad sólo conocida y difundida a retazos durante un largo siglo XX positivista que en su final dio en disolución, en ningún momento ha sido examinada en conjunto y mucho menos con la perspectiva de una evolución consecuente de las doctrinas estéticas y sus particularizaciones conceptuales.

En primer término es de advertir que entiendo por teoría idealista de los géneros literarios no tanto (aunque también, sobre todo en dos aspectos importantes que veremos) la contravención de la teoría clasicista como la configuración del pensamiento dedicado sobresalientemente a la idea de géneros literarios en cuanto que 'sistema' o más bien entidad total por los grandes autores de la estética del Idealismo moderno, concebido éste en amplio o completo sentido; es decir, desde Friedrich Schiller hasta el poshegeliano Eduard von Hartmann, cronológica y conceptualmente momentos extremos e insuperables de ese proceso, y a fin de cuentas los mayores ideadores y constructores. Estos dos grandes momentos extremos (hasta hoy, insisto, muy curiosamente apenas tenidos en cuenta) establecen un arco dentro del cual acontecen otras importantes operaciones, hablando con independencia aho-

ra de la epistemología que las fundamenta: la operación que abreviadamente denominaré romántica (muy difundida pero por lo común de manera harto imprecisa), el sistema aproximadamente intermedio de la *Filosofía del Arte* de Schelling, la operación hegeliana (mejor conocida en lo fundamental) y la no tenida en cuenta de Krause. Por lo demás advertiré brevemente y de manera especial, en lo relativo al asunto que nos trae, acerca de las concordancias Vico-Lessing-Kant y la excepcionalidad idealista de la Estética de Croce, toda vez que ésta conecta retrospectivamente con la vertiente kantiana suprimida en buena parte por esos autores a la vez que interrumpe en su base disciplinaria la epistemología estética de todos ellos empezando por el mismo Kant e inaugurando una singular visión para el siglo XX cuya vivacidad quedó anuladada y relegada por el activo proceso técnico del arte de la Vanguardia histórica[1] al igual que, en otro sentido, por las evoluciones formalistas y psicologistas de la estética académica alemana y en general la difusión de los estudios también formalistas, y de muy escasa ideación, promocionados por la crítica literaria.

La invención de la teoría idealista de los géneros literarios por Friedrich Schiller[2] es justamente *idealista* y parte de una radical superación por procedimiento metafísico de la rudimentaria, o más bien restrictiva, teoría triádica tradicional heredada así como, en el fondo, del problema morfológico general de los géneros literarios tal como había sido reformulado o ideado por Aristóteles en la Poética al fijar, de una parte, la distinción platoniana de los tres modos del discurso imitativo y, de otra, ya propiamente en el campo de los géneros literarios y no meramente de los discursos que éstos subsumen, la doble tendencia humana a las acciones nobles y elevadas o bien burlescas y bajas como fundamento de las dos clases de poesía que desarrollándose a partir del himno y del yambo habrían de conducir mediante transformación sucesiva a la tragedia y la comedia. Schiller en cierta manera viene a integrar la concepción del 'modo' platoniano y aristotélico, al abandonar la base original de retórica del discurso conduciéndolo a la esfera metafísica del sen-

1 A este propósito de la vanguardia histórica poco se puede referir en términos estrictos más allá del fortísimo impacto de la desintegración de las formas, a no ser algún proceso notable pero en realidad poco más que de intenciones como fue el de la reformulación, tras el abandono naturalmente del drama musical de origen decimonónico, de una idea de "arte total" por parte de Kandinsky y Schoenberg. Véase de ambos la compilación de *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario,* ed. de J. Hahl-Koch, con un ensayo de H. Zelinsky, Madrid, Alianza, 1987.

2 Véase Friedrich Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida, Madrid, Verbum, 1994, pp. 31 y ss.

timiento como modos, y de otra parte la concepción aristotélica de la doble tendencia antropológica, imitativa y de base casi instintiva, transportándola a la esfera del espíritu, y no a mera consideración de tendencia caracteriológica y de conducta tal era la aristotélica, en tanto que elegíaca y satírica, éstas a su vez dualizadas y con una resolución o posibilidad de síntesis, de idealización unitiva denominada idilio. Se trataba de la búsqueda del Eliseo puesto que no cabe la vuelta a la Arcadia. También era, desde luego, en su vértice una afirmación de la utopía, pero de la utopía espiritual. Esto es, los géneros literarios entendidos como modos del sentimiento y tendencias del espíritu. En lo esencial, aquí interviene un neoplatonismo fundado en la transcendencia sintética del eón schillerianamente configurado a partir de la dualidad teórica al tiempo que histórica y reversible de la doble categorización de ingenuo (plástico-objetivo-clásico) y sentimental (musical-subjetivo-moderno) que en el plano propio de los géneros como modos del sentimiento o tendencias del espíritu dualiza sobre la base sentimental o moderna lo satírico y lo elegíaco. Es decir, la sátira en tanto que alejamiento de la naturaleza y contraste de la realidad con el ideal, discriminada en patética o festiva, o sea trágica o cómica, y la elegía o contraposición entre arte y naturaleza, realidad e ideal, con predominio de representación del ideal y la discriminación de elegía propiamente dicha y, por otra parte, idilio, siendo esta última categorización de idilio el momento unitivo, el encuentro o superación de toda diferencia entre lo real y lo ideal.

Es de notar, por otra parte, cómo Schiller somete a crítica la relación de preeminencia de tragedia sobre comedia haciendo ver relevantemente por primera vez la posible superioridad de esta última[3]. Paralelamente al esquema de la doble tendencia aristotélica, Schiller asocia belleza a comedia y sublime a tragedia, subrayando la facilidad de la primera frente a la dificultad e inconstancia en la consecución de la segunda pero, también, y esto por primera vez, la superioridad de la comedia en lo que se refiere a la consecución de la serenidad, la paz y la libertad, lo cual se ha de anteponer a cualquiera otra consideración. Como he dicho en otras ocasiones, esta valoración es el precedente efectivo del humorismo, cómico romántico, adoptado por Jean Paul en tanto que superación por destrucción de lo sublime[4].

[3] Ibid., pp. 38-39.

[4] Véase Jean Paul Richter, *Introducción a la estética*, ed. de P. Aullón de Haro con la colaboración de Francisco Serra, Madrid, Verbum, 1991, pp. 93 y ss.

A partir del *Sturm und Drang* y de Herder, la lucha contra el régimen reglado de la poética clasicista[5] dio en la radical intromisión de contrarios u opuestos, un extremismo que en realidad debió de tomar razón en la postura agustiniana ante la retórica de los estilos[6]. El hecho es que la generación romántica planteó, en propuesta de Novalis, el completo entremezclamiento de estilos y géneros, de manera semejante a como en el ánimo rápidamente cambian y se yuxtaponen las sensaciones, los pensamientos, conversaciones e imágenes, las músicas y demás, dando lugar de hecho a una formulación de lo heteróclito y el desbordamiento del régimen clasicista proporcionado y canónico[7]. Es el principio del desarreglo en favor de una supuesta fidelidad a la vida, que en Friedrich Schlegel representaba una interpretación de Schiller conducida ahora también a las particularidades de la vida y el arte y a una suspensión final en el inacabamiento o una progresividad universal y sin límite de la que daba cuenta acabada y distintiva el nuevo género preconizado del fragmento[8]. La *Filosofía del Arte* de Schelling viene a describir una situación intermedia entre Schiller y el sistema hegeliano, una sobreposición al entremezclamiento y el fragmentarismo romántico que la aproxima a la pureza de géneros de Hegel empezando por el repudio de la prosa poética, y también el principal antecedente de Eduard von Hartmann mediante algunos de sus análisis transicionales, por ejemplo y señaladamente en la relación entre pintura y epopeya[9].

A diferencia de Schiller, sobre cuyo pensamiento estético sentía la mayor admiración, Hegel sin embargo se propone dar resolución al largo e imperfecto trayecto de la teoría tradicional triádica de los géneros amparada en los modos de imitación y, en último término, desprovista de una identidad autónoma y rigurosamente articulada. Para ello, siguiendo estrictamente una lógica dialéctica, repudia la poética romántica y planifica una Estética total en la cual aplica la dialéctica de las tres formas de la idea sobre la objetividad

5 Conviene observar cómo al fondo de este proceso se encontraba la herencia de ese gran triunfo de los suizos y al fin del aristotélico Lessing sobre la poética neoclásica representada en Alemania por Gottsched con propósito de crear un teatro nacional al modo francés. En dos palabras, cuando el serio aristotelismo de Lessing reconoce a Shakespeare.

6 Me refiero a *De doctrina Christiana* de San Agustín. Así lo he explicado en *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2007, 2ª ed. revisada.

7 Novalis, *La Enciclopedia*, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 334.

8 F. Schlegel, *Fragmentos* (Primera Parte), en Id., *Obras selectas,* ed. de H. Juretschke y M.A. Vega, Madrid, FUE, 1983, vol. I., pp. 130-131.

9 F.W.J. Schelling, *Filosofía del Arte*, ed. de Virginia López-Domínguez, Madrid, Tecnos, 1999.

épica, la subjetividad lírica y la síntesis dramática estatuida como integración superadora de las dos anteriores, cosa que le permite el mantenimiento de la tradicional superioridad de la tragedia y, por otro lado, un claro anclaje histórico así como el establecimiento del humorismo como un final del arte en virtud del cual el sujeto se pone a sí mismo inundando la totalidad y destruyendo en consecuencia el régimen de la relación estable de las entidades. En este sentido, el núcleo dialéctico del argumento hegeliano no es sino un proyecto formal muy bien construido sobre una tradición secular que no dispuso de elementos ni de capacidad de decisión a fin de dotar al mero esquema taxonómico tripartito de la poesía de un verdadero pitagorismo del tres como finalmente representa la dialectización preconizada. Ahora bien, Hegel, que había establecido el final del arte, su adscripción al pasado, y negaba cualquier interés a la hibridación como resolución artística y en consecuencia cualquier virtualidad a la ópera y por su puesto a las proposiciones de la Romantik, ejecuta una perspectiva de cosas que finalmente, a mi juicio, es sobre todo importante por dos razones: la estabilización de un concepto de expresión poética bien articulado, la misma objetividad de la palabra como signo de la representación y como música, y en segundo lugar la dualización de un todo previo en el seno del cual tiene alojamiento junto a la obra de arte poética la obra de arte prosaica, bien oratoria o bien histórica, ensayística que diríamos en nuestra terminología. Este último criterio permanecerá estable y vigente en los criterios de la producción académica y de transmisión normativa, lo cual es reflejo permanente de un estado reconocido de cosas[10].

[10] Se trata de la distinción vacilante, inclusiva o desglosadora, pero a fin de cuentas de entidad similar, entre Oratoria/Retórica/Didáctica/Historiografía y, finalmente, tiempo después, Ensayística sobre todo. Es muy recomendable observar este proceso en la producción tratadística del siglo XIX, cuando la historiografía literaria poseía un lugar de primer plano en la consideración de las ramas del saber. Véase, como ejemplo, el tratado decimonónico español más importante, a su vez representación excelente de la preferente inserción literaria de la estética en su origen como disciplina, y por ello también aquí ha de ser distinguido: Manuel Milá y Fontanals, *Estética y Teoría literaria*, que discierne, dentro de los géneros prosaicos, las gamas del oratorio, el didáctico y el histórico (ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2002, pp. 201-230). Milá mantiene y matiza bien la relación oratoria/poesía lírica, que de uno u otro modo es también la línea de interpretación que alcanza a la primera gran poética del género Ensayo (G. Lukács, “Sobre la esencia y forma del Ensayo”, en Id., *El alma y las formas*, ed. de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 13-39) y es retomada en la segunda, con probabilidad la más importante poética, en sentido propio y como valoración general, del siglo XX: “El Ensayo como forma” de Th.W. Adorno (en Id., *Notas de Literatura*, trad. de M. Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36). Hegel había ponderado especialmente el deslizamiento entre poesía e historiografía. Aunque ya escapa en verdad a los límites de nuestro objeto actual, complementariamente puede comprobarse el replanteamiento de estos problemas y en particular su desenvolvimiento contemporáneo,

Hegel hace suyo un concepto de poesía como arte expresivo que fundamentalmente habían iniciado de maneras y desde lugares extraordinariamente diversos Juan Bautista Vico[11] y Lessing. El caso de Vico llevará en último término a la inmediatez absoluta de la intuición-expresión de Croce y la disolución por éste de toda *techne*, retórica o poética, ya a comienzos del siglo XX, pero la tradición alemana conducirá, tras Lessing, a la explicitación fundamental, como un eslabón hoy perdido pero insoslayable y relativo a la generalidad del arte, arte de la palabra y arte de la plástica o la pintura, de los 'modos de expresión' kantianos, es decir "la analogía del arte con el modo de expresión que emplean los hombres al hablar" según el parágrafo 51 de la *Crítica del Juicio*[12]. Esta 'expresión' sería aquello que Schiller abandonó en el plano de la forma a fin de transcender al espíritu. De ahí, entre otras cosas como en un plano más general la decisiva de su teoría del conocimiento, el kantismo como fuente posible de formalismo. En el criterio de Croce[13], la coincidencia de 'forma' con 'expresión' daría lugar a una inmediatez a través de esta última, a una anterioridad en coincidencia con el primer habla u otro medio, lo inicial, anterioridad en la cual la determinación ahí del objeto estético permitía suprimir todo el arduo proceso teórico kantiano conducente a la forma como belleza, es decir la completa teoría del juicio estético. La otra gran supresión croceana es la relativa a su consideración de los géneros literarios como una falacia epistemológica que crea la categoría para después proceder a su llenado olvidando que toda realización artística consiste en una expresión individual y única. Por ello, es necesario subrayar cómo la estética de la 'expresión' fue capaz extremadamente a manos de Croce de conducir a una completa laminación de toda *techne,* Retórica, Poética y Teoría de las artes, además de toda categoría estética y toda construcción técnico-teorética

muy relevante para la novela y lo que pudiera entenderse como confirmación, que después indicaré, de la hegeliana disolución del arte en el pensamiento, en mi *Teoría del Ensayo*, Madrid, Verbum, 1992. Por lo demás, del concepto central adorniano me he ocupado en "El problema de la teoría del Ensayo y el problema del Ensayo como forma según Theodor W. Adorno", en *Educación Estética*, 2 (2006-2007), pp. 55-76.

11 Giambattista Vico, *Ciencia Nueva*, ed. de R. de la Villa Ardura, con preliminares de J.M. Romay y L. Pompa, Madrid, Tecnos, 2006.

12 Sigo la versión de García Morente, en Madrid, Espasa-Calpe. Estos modos kantianos, que a lo que parece han pasado por completo desapercibidos, permiten establecer una suerte de eslabón perdido. Lo hice notar en "Las categorizaciones estético-literarias de dimensión: Género/Sistema de Géneros y Géneros breves/Géneros extensos", en *Analecta Malacitana*, XXVII, 1 (2004), p. 10.

13 Véase Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general,* ed. de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Málaga, Ágora,

del objeto más allá de una primera ecuación intuición-expresión que diríase ceñir objeto y sujeto.

Por lo demás, Hegel al diferenciar taxativamente entre obra de arte poética y obra de arte prosaica[14], aun limitando su reflexión sobre este último término a los dos géneros de la oratoria y la historiografía y entendiendo que éstos participan en menor medida de la actividad artística y es su contenido más allá del modo y la forma aquello que los diferencia de la obra poética, lo cierto es que parece intuir, aun por negativa, el relieve posible de esta doble determinación y en especial si se toma en cuenta que el arte, en concepto hegeliano, es cosa del pasado, y por tanto estos otros géneros de algún modo habrían de permanecer como una relegación a la modestia del futuro…

Parece evidente que las operaciones romántica y hegeliana configuran un proceso dialéctico antitético: de la desagregación y la multiplicidad de los entrecruzamientos románticos a la fuerza hegeliana de los géneros puros conducentes a la superioridad de la síntesis superadora sin concesión a formulaciones híbridas, fenómeno este último cuya negación representaba la negación de la ópera y en general del aspecto característico de un futuro ya trazado por la Romantik, futuro que a juicio, implícito, de Hegel podemos entender sin riesgo de falsa conjetura que no habría de ser sino el del avistamiento de una decadencia como desmembración caótica sin vitalidad y, desde luego, según su juicio ya explícito, como disolución del arte en el pensamiento. Ahora bien, es imprescindible entender cómo el teórico entremezclamiento romántico, llevado a la práctica con una u otra fortuna, y extendido a toda Europa, con resoluciones decisivas, ya definitivamente fundacionales, por así decir, y radicales, mediante los géneros breves del poema en prosa y el fragmento (y aun el ensayo como dotación de una esfera diferente que advierte de otro ámbito externo al de la rotación triádica de los géneros estrictamente artísticos), cómo el entremezclamiento romántico -decíamos- vino a proponer una exigencia de interpretación de las combinatorias posibles. La respuesta a este criterio fue dada por Krause como justa asunción del problema frente al rechazo hegeliano antirromántico en este punto. Y el hecho es que el desarrollo de esta postura produjo en Eduard von Hartmann una resolución elevada en general al momento técnico más rico, matizado e iluminador de la historia del pensamiento acerca de las artes y los géneros literarios.

[14] G.W.F. Hegel, *Estética,* ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, vol. VIII, pp. 46 ss.

Krause, siempre fundado en la organicidad y la armonía, tanto en sentido teórico como histórico, realiza varias discriminaciones generales destinadas a la configuración permanente de la unidad del todo. Además, para empezar y siguiendo su no infrecuente sentido práctico más allá de la circunstancia teórica de su época, Krause no relega ni descalifica a la Retórica. Ya expliqué en otra ocasión, a propósito de la edición española de su *Compendio de Estética* en versión de Giner de los Ríos, cómo distingue Krause en la variedad del Arte modos y grados, y, paralelamente a Goethe, estilo y manera[15], estableciendo además a partir de la relación entre la vida finita y la suerte o providencia, otra determinación general de la belleza artística: lo armónico –en primer lugar–, lo trágico y lo cómico y lo tragicómico o humorístico, que se compone de los dos anteriores. Se diría un tetractys o década pitagórica en la cual el uno (sobre cuatro) es el principio a diferencia de la adopción del tercero como síntesis y momento unitivo final presentado por Schiller. Esta distinción queda asimismo aplicada a la Poesía, pero se trata de una categorización efectuada al margen de la clasificación triádica de géneros morfológicos: épica, lírica y dramática, que son géneros fundamentales o simples sobre los cuales Krause considera matemáticamente todas las posibilidades combinatorias multiplicadas dentro de cada uno de ellos como géneros compuestos[16]. Krause adopta ahora una suerte de *ars combinatoria* a partir del 3 heredado (subsumido en la década) sometiéndolo a combinación binaria con resultado de 6 y a combinación ternaria con resultado de 10. Esto es:

Simple: épica	lírica	dramática
Binario: ee	el	ed
	ll	ld
		dd
Ternario: eee	eel	eed
	ell	eld
		edd
	lll	lld
		ldd
		ddd

[15] Karl C. F. Krause, *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por Francisco Giner de los Ríos, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1995, p. 24.

[16] Ibid., pp. 120-125.

Siendo que las combinaciones o/y reiteraciones responderían a casos como el de épica episódica (ee), una canción dentro de una oda (ll), un drama dentro de otro (dd) o una novela que combina elementos épicos, líricos y dramáticos (eld) ya predomine uno u otro y será de suponer que el orden deba señalar la dominancia. Naturalmente, esta combinatoria puede permitir una complejización expositiva de relaciones o incluso acceder a una formulación intrincada por cuanto haga necesario distinciones subordinadas múltiples y no sólo de jerarquía. En cualquier caso, la nitidez y eficacia del método, en realidad analítico/combinatorio, facilita notablemente un procedimiento inmediato de evaluación y resolución. El sistema combinatorio, con trazado de raigambre hermética, se multiplica y cierra sobre sí, piramidalmente sobre su base triádica, aunque a vista nuestra, y quizás también de la del arte del propio Krause, debiera tomar en cuenta al menos un componente exterior a la tríada, 'ensayístico' siguiendo nuestra denominación genérica pero llámese como se quiera, mediante el cual fuese factible una verdadera apertura del objeto género y, por demás, explicitase e incluso reinsertase una distinción como la de finalidad del propio Krause, mediante la cual asume la extensión del arte literario más allá de la restricción puramente poética. Meramente enumeraré esa y las restantes distinciones del autor a fin de que pueda obtenerse una imagen de conjunto.

Por lo demás, nótese la dimensión genérica eficazmente totalizadora de las restantes distinciones, eficaz y desembarazadamente sustentadas como especificación temática (religiosa, profana, mixta), de estilo, que es salvando un pequeño matiz la retórica más tradicional, y la de la finalidad, que se permite incluir en coincidencia con el propósito de abrazar por completo la realidad una diferenciación, por otra parte bastante convincente, entre pura, aplicada y mixta; así como de tres períodos principales en la historia de la Poesía: antiguo o ante-cristiano (básicamente caracterizado en coincidencia con Hegel), romántico o medieval (en el sentido usual de los románticos y Hegel), y nuevo y moderno (que se atiene a la categoría 'sentimental' de Schiller e incorpora el 'humorismo'de Jean Paul a su vez asumido por Hegel, y haciendo converger el espíritu clásico y el romántico). Sin embargo, a completa diferencia del criterio de Hegel, piensa Krause en el gran futuro del arte y que el desarrollo de la tercera edad de la humanidad, tan sólo en germen, es lo que habrá de desenvolver la perfección y la belleza de la Poesía. Esto tampoco deja de constituir una formulación doctrinal característicamente hermética.

Ahora bien, procede hacer patente, como conclusión al examen de la teoría krauseana, cómo el conjunto del dispositivo genérico elaborado configura una doble argumentación de belleza artística y estructura triádica el cual viene a diseñar ambiciosamente un entrecruzamiento totalizador de los modos del sentimiento o tendencias del espíritu enunciados por Schiller y la tradicional estructura de géneros que dialécticamente culmina en Hegel. Y la pregunta de cómo se articula ese doble plano responde a la fórmula de que a la perfecta tetractys del cuatro se incorpora como particularización, en este caso la Poesía, el cinco, una cabeza, el centro de los cuatro puntos cardinales, o síntesis de los cuatro elementos, como salida a otro plano de la estructura piramidal de la década.

Desde un punto de vista muy general acaso convenga advertir que el espiritualismo optimista de Krause pasa en Eduard von Hartmann a ser un espiritualismo escéptico que ha perdido la fe en el progreso humano y entiende el arte como el gran mundo de las ilusiones para consuelo de las desgracias de la vida. La teoría de los géneros literarios de Hartmann, que tiene lugar en *La Filosofía de lo Bello* (1887)[17], una obra decisiva para el pensamiento literario moderno en general, para la llamada estética de la recepción y del lector entre otras cosas, curiosamente ha sido ignorada. A mi modo de ver, Schelling y Hegel constituyen la gran condición de Hartmann pero la teoría de los géneros de éste presupone la integración de una perspectiva de cosas, tuviese conocimiento de ella o no, tal la que ofrece esquemáticamente el sistema combinatorio de Krause. O incluso podría decirse otro tanto de la teoría del arte en general, dentro de la cual la teoría de los géneros literarios se inserta y nosotros por autolimitación no vamos a tratar más allá de lo estrictamente necesario al actual propósito.

Hartmann argumenta que existe una cierta y previa actividad artística de bajo grado (lo sensible, material y dinámicamente agradable) pero que las artes plenamente dichas responden a la distinción de artes no-libres de finalidad extraestética (subordinadas a las técnicas, entre las cuales es de notar que se consideran la rítmica, la métrica y la estilística eufónica) y artes libres, diferenciables en primer término como simples o compuestas. Hartmann, que posee un pensamiento muy maduro acerca de la cuestión

[17] Eduard von Hartmann, *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, ed. de Manuel Pérez Cornejo, Valencia, Universidad de Valencia/Institució Alfons el Magànim, 2001. Una exposición de la teoría de Hartmann puede verse en mi trabajo, “La estética literaria de Eduard von Hartmann. La filosofía de lo bello”, en *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), pp. 557-580.

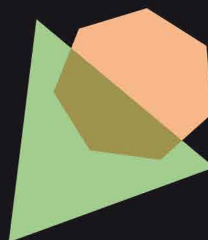
taxonómica, rechaza tanto el tipo de clasificación dialéctico a no ser natural consecuencia del objeto y los conceptos meramente universales abstractos como aquel tipo de clasificación muy amplio o muy restringido al igual que aquellos que coordinan subespecies de artes distintas o bien equiparan artes de significación superior (poesía) y de significación inferior (artes de percepción). En cualquier caso, piensa Hartmann que las clasificaciones se imponen por fuerza de su claridad y alta competencia demostrada en el tiempo y no de manera asertórica.

Es de considerar, aun como simple esquema, el magnífico sistema y argumento de Hartmann. Las artes libres simples son discernidas según el tipo de apariencia estética perceptiva o fantástica. La poesía, el arte superior de la apariencia fantástica mantiene paralelismo triádico con el arte de la apariencia perceptiva, creándose la relación: épica-arte figurativo, lírica-música, dramática-mímica, relación que es bidireccional, o sea que lo figurativo pertenece preferentemente al discurso épico y éste asimismo a la figuración. La épica tendrá como subgéneros una épica plástica y una épica pictórica más la novela posterior; la lírica será lírica épica, lírica pura y lírica dramática; y la dramática, que es síntesis, será dramática lírica, dramática épica y propiamente dramática, siendo por otra parte que la representación dramática pertenece ya a la obra de arte compuesta. Por su parte, las artes libres y compuestas determinan tres combinaciones unitivas: uniones binarias (vínculos entre las artes perceptivas entre sí y entre las artes perceptivas y la poesía o sea épica, lírica y dramática); uniones ternarias (vínculos entre artes perceptivas –el ballet– y entre artes perceptivas y la poesía; y unión cuaternaria (entre música y género dramático, es decir la ópera o drama musical). Pero, en fin, ni las artes compuestas superan a las simples ni éstas hacen surpefluas a aquéllas.

La teoría de Hartmann, la más elaborada y perfecta como auténtico estudio morfológico y conceptual de los géneros sobrepasa la dialéctica hegeliana ya desde su renovación metodológica de base inductiva, pero permanece erigida y abierta, en época de cultura decadentista, ante un mundo que artísticamente se derrumba por cuanto ya no le restaba camino por recorrer y habría de quedar finalmente cercado en poco más de veinte años por el inicio de la Vanguardia histórica. De manera magistral Hartmann da resolución a la vieja e ignorada idea agustiniana de integración de unos géneros (retóricos) en otros revelada como gran decisión revolucionaria artística por la primera generación romántica. Pero el verdadero problema, por muchas distracciones y humos operísticos y demás que hubieron de aparecer en el horizonte, en reali-

dad ya no estaba en la dilucidación específica de unas modalidades artísticas dentro de otras sino en un horizonte mucho más amplio, sólo en cierto modo intelectual más sutilizado, y de clave no unilateralmente artística que atisbó genialmente Montaigne, quién sabe si Hegel de algún modo había barruntado y él no consideraba en sus presupuestos ni aún podía vislumbrar.

Teoría del ensayo y de los géneros ensayísticos ofrece por vez primera una imagen de conjunto, argumentada y fundamentada, de esa gran serie que junto a la artística y de ficción conforma el organismo general de la Literatura, es decir, de la producción de textos verbales altamente elaborados. El libro consta de tres partes: teoría del ensayo, teoría de los géneros ensayísticos y, en último lugar, un examen y reconstrucción de la idea estética y literaria de ensayo, que es el centro del argumento moderno, aunque incomprensible sin las tendencias de su entorno, reconocibles desde tiempos originarios. Se trata, a fin de cuentas, de la delineación de la *tendencia ensayística*, la más desatendida de las grandes corrientes literarias. Se trata de situar plenamente el *saber del ensayo*, los resortes de lo que cabe denominar *literatura reflexiva* y, en materia general de teoría de géneros literarios, la *imprescindibilidad* de las partes y el todo.



serie investigación

34

Pedro Aullón de Haro, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y director del Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización, es autor de una extensa obra teórica dedicada al humanismo y, en particular, a la epistemología de la Ciencia literaria y la Estética. Entre sus libros más recientes se encuentran *Estética de la lectura* (2012), *Escatología de la Crítica* (2013) y *Continuity between the World and Art and Problem of Globalization* (2017). Ha dirigido, entre otros, *Teoría del Humanismo* (2010, 7 vols.).


9788466936668





UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID